

II 6427

Almanah

**ci
ne
ma**

1989

89

Alman



Creația literară, artistică
trebuie să realizeze
noi opere
care să oglindească
uriașa muncă
a poporului nostru.
Avem nevoie
de noi romane,
noi piese de teatru,
noi poezii
în care eroii principali
să fie muncitorii,
țăranii, intelectualii,
cu preocupările lor,
cu dorințele lor
de progres, de bunăstare,
cu hotărîrea lor
de a contribui
la făurirea socialismului
și comunismului
în România.

Nicolae CEAUȘESCU

II 6427

2022







Cineăștii răspund prezent

**Avem nevoie de filme,
de piese de teatru mai bune,
cu spirit combativ, revoluționar.**

Nicolae CEAUȘESCU

Sfirșitul acestui an se înscrie sub semnul unei sărbătoriri dragi inimii fiecărui român: împlinirea a șapte decenii de la evenimentul istoric din 1 Decembrie 1918: înfăptuirea statului național unitar. Eveniment care a constituit — cum sublinia secretarul general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu „o strălucită victorie isto-

rică a luptei eroice, îndelungate a maselor populare pentru făurirea națiunii române, a marcat împlinirea visului secular al tuturor românilor de a trăi uniți în granițele aceleiași țări, într-un stat unic, liber și independent”. Și această continuitate a luptei pentru realizarea idealurilor de independență și unitate națională a devenit și pentru arta cinematografică românească

sursă generoasă de inspirație. Și aceasta începând chiar cu începutul filmului românesc: primul lung metraj artistic realizat în 1912, *Războiul pentru Independența României*, și continuând, în condițiile cinematografului socialiste, cu noi pagini de antologie inspirate din eroica noastră istorie. Filme artistice și documentare închinate unor mari figuri de luptători pen-



tru înfăptuirea visului de unitate și independență națională ca Burebista, Decebal, Mihai Viteazul, Tudor, Balcescu, Avram Iancu, Alexandru Ioan Cuza, și — de curind, Mircea cel Mare. O sărbătoare la care cineastii noștri răspund cu mândrie: prezent. Prezenți prin opere la înălțimea evenimentului.

Referindu-ne la întreg anul 1988, putem afirma că, dominat de importanța tezelor din aprilie elaborate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, vast program de orientare teoretică și practică a construcției socialiste românești în etapa actuală — anul artistic 1988 și-a înscris și el eforturile pentru a asimila cât mai temeinic și a valorifica bogăția ideilor cuprinse în acest document. Document ce impune o concepție științifică modernă, dinamică a dezvoltării, capabilă să stimuleze toate sferele vieții economice, sociale, politice și cultural-artistice ale țării. Și, în centrul strategiei evoluției noastre viitoare, Secretarul general al partidului așează, ca o condiție vitală, esențială, spiritul revoluționar în muncă și în gândire, luptă permanentă cu ceea ce e vechi, perimat

cu tot ce nu mai corespunde actualei etape, și promovarea cu îndrăzneală a noului. „Ceea ce se afirmă ca o necesitate a dezvoltării societății, atât în ce privește forțele de producție, cât și în știință, în învățămînt, în cultură, în întreaga dezvoltare economico-socială”.

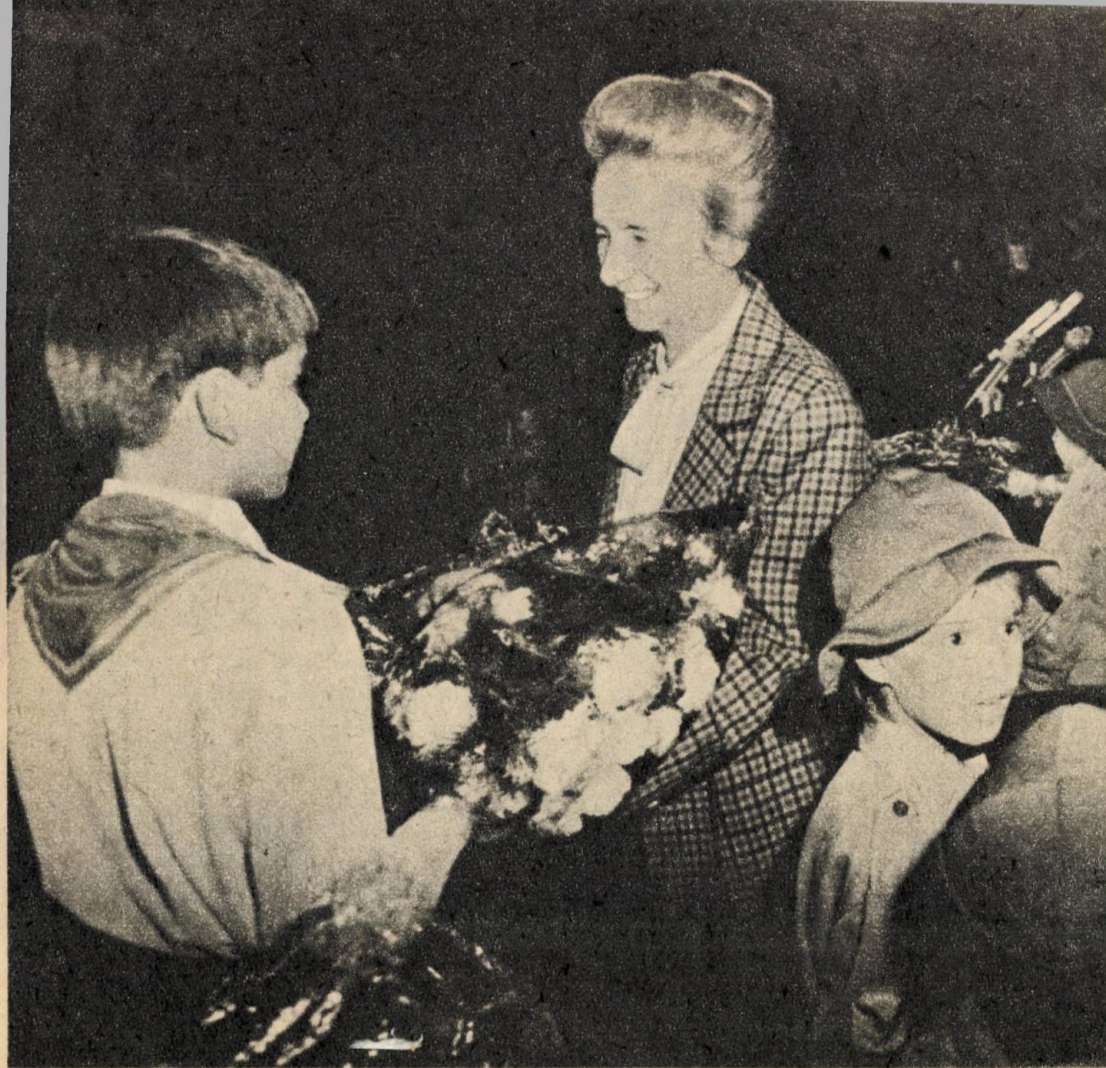
Noul ca fenomen social ori individual, adesea timid afirmat, greu de descifrat în multitudinea aspectelor vieții cotidiene, ce pot aluneca repede în rutină, anghiloză, formalism; noul pe care arta, cu antenele ei specializate, receptive la mișcările exterioare și interioare ale lumii, îl poate percepe și face sensibil. Cunoscut și stimulat. Dezvoltat și urmat. Ca un model de vitală devenire, iar dintre arte — știm cu toții — cea mai deschisă înnoirilor, arta cu existență atât de dinamică, atât de supusă timpului, este cinematografia.

Înțeles doar ca datare exterioară, conjuncturală, filmul cu subiect luat din contemporaneitate nu poate rezista atîta vreme cît el nu descifrează și sensul profund al unor prefaceri, al unor schimbări de substanță. Or, pentru aceasta creatorul nu poate să rămînă doar la intuirea unui fenomen

ori altul din realitate, ci trebuie să devină el însuși — pentru a putea stimula prin arta sa și pe alții — acel „om educat și stăpîn pe cele mai înalte cunoștințe în toate domeniile” la care se referea în expunerea sa din 24 iunie a.c., Secretarul general al partidului. Un om cultivat, capabil „a înțelege legile obiective, cerințele dezvoltării economico-sociale” și doar astfel să poată „sesiza la timp schimbările care au loc în societate, ceea ce este vechi și nu mai corespunde noului etape a progresului... să poată sesiza noul care se dezvoltă și care reprezintă viitorul”.

Complexitatea, varietatea problemelor pe care viața modernă le pune în fața artistului de azi cere din partea acestuia o pregătire temeinică, în variatele domenii de activitate pe care le va descrie în scenariu, le va aduce în cadrul cinematografic ca autor, regizor, interpret, operator sau scenograf.

Bazate pe o bună cunoaștere și înțelegere a specificului unei profesii anume, a psihologiei unor pasionați de munca lor, filme din acest an ca *Vulcanul stins*, *Niște băieți grozavi*,



Miracolul au putut convinge — și, prin aceasta, au putut atinge acea emoție constructivă, în descrierea unor caractere interesante, în redarea unor mentalități noi, aflate într-o ciocnire dialectică, dramatică cu cele vechi. Este o ciocnire fertilă artei, nu numai vieții, o prezentare a unor oameni pe care-i recunoaștem ca aparținând realităților de azi. Dimpotrivă, atunci când autorii s-au mulțumit cu datări exterioare, cu superficiale plăsări în decoruri moderne, dar prelucrând situații și caractere vetuste, pelicule doar pretins de actualitate și-au dovedit inconsistența. Caducitatea.

În câteva întâlniri ale creatorilor cu beneficiarii operelor lor, spectatorii (în cadrul unor gale de la Costinești sau Piatra Neamț sau a unor avanpremiere în țară), s-a remarcat interesul pe care publicul — îndeosebi cel tânăr — îl manifestă față de filmele originale ca subiect sau, chiar dacă nu foarte inedite, dar propunând personaje mai vii, autentice, ieșite din tiparele rigide, filmele cu formule artistice mai aparte. Basmul muzical ori parodia desenată, filmul animat de lung metraj, portretul documentar ori reportajul cu subiect științific, și-au cîș-

tigat o largă audiență atunci când au ocolit căile batătorite, căutând, prin imagini sensibile, inteligente, să instruiască, să distreze, să informeze și să formeze fără ostentație, printr-un limbaj atrăgător, modern, ce evită didacticismul, convenționalismul, uscăciunea.

Și, dimpotrivă. Chiar plasate uneori în lumea fabuloasă a aventurilor terestre sau extraterestre, unele pelicule cu o grafică depășită, cu tipaje ce aminteau benzile desenate din vechi publicații pentru copii, au trecut pe lângă sufletul și fantezia micului spectator, fără să-și poată împlini mesajul lor educativ. Ca și unele povești (jucate) pentru oameni mari, dar desfășurate greoi, tratate bătrincios, chiar când actori de talent se străduiau să ridice, la o altă putere emoțională, litera searbădă a scenariului, monotonia mizanscenei.

„Să tragem concluziile necesare din practica socială. din întreaga noastră activitate și să elaborăm căile pentru înaintarea întregii noastre societăți. Să studiem și să înțelegem temeinic contradicțiile ce se manifestă în so-

cietatea socialistă și să acționăm în mod conștient pentru înălțarea lor” ne îndemna, cu profund temei, Secretarul general al partidului, în tezele din aprilie — vast document programatic pentru oamenii de artă. Este de așteptat, într-adevăr, o privire analitică — competentă și angajată — asupra anului cinematografic ce s-a scurs, sint de așteptat constatări referitoare la filmele realizate în acest răstimp, pentru ca cinematografia să poată înainta cu pași repezi pe un drum al originalității creatoare și al maximei eficiențe educativ-emoționale. Astfel încât ea să se poată alătura celorlalte activități de formare a conștiinței revoluționare, pentru a deveni cu adevărat o forță mai puternică, o „adevărată forță motrice a înaintării întregului nostru popor pe calea socialismului și comunismului”.

CINEMA





sub semnul Festivalului național
„Cîntarea României“

Marea întrecere a tinereții

Sutele de filme realizate într-o singură ediție a marelui festival al muncii și creației „Cîntarea României” pot reprezenta pentru oricine, la prima vedere, o simplă dimensiune statistică. O dimensiune, este adevărat, mereu în creștere, dar care în multe cazuri nu explică decît parțial amploarea acestei uriașe manifestări de anvergură națională sau pasiunea miilor de cineamatori din țara noastră pentru această categorie artistică, inaccesibilă aparent amatorilor, deci neprofesioniștilor. Și, totuși, dincolo de cifre, mai direct, prin filmele reali-

zate și proiectate spectatorilor din diverse localități, cineamatorii de la noi demonstrează astăzi marile posibilități de afirmare a fiecărei personalități creatoare, marile și multiplele realizări de peste tot. Iată de ce, dacă acum peste 20 de ani, în cele mai multe cazuri, creatorii de filme amatori nu aveau decît o singulară pretenție, aceea de a prezenta mimetic oameni, fapte, locuri, fără a-și însoti creațiile de o substanțială transfigurare artistică, astăzi, cele mai multe dintre filmele realizate, de pildă, leagă subiectul, conținutul de împlini-

rea calităților artistice, fapt ce asigură nu numai un posibil succes, dar și posibilități certe de comunicare ce îi aduc pe spectatori, efectiv, aproape de filmele lor. Această nouă calitate legată direct de organizarea și desfășurarea marelui festival, nu poate fi însă menționată fără a aminti schimbul de generații, afirmarea unor tineri cu noi ambiții de comunicare. Așa se face că numai în ultima ediție a festivalului, autori cu vechi și majore producții de filme s-au văzut înconjurați de o serie de noi creatori cvasi-necunoscuți pînă acum, așa

**Izvorul nesecat de inspirație
trebuie să-l constituie viața și munca poporului nostru.
Din acest izvor veșnic viu, nesecat
să se inspire adevărații creatori și artiști, care,
prin întreaga lor activitate, trebuie să servească poporul,
construcția socialismului,
viitorul său luminos, comunismul!**

Nicolae CEAUȘESCU

cum sînt Ioan Sedeu și alții, crescuți cu grijă în cineclubul „Atelier 16” al Școlii populare de artă din Arad (instructor Gheorghe Săbău), Felix Smetaniuc de la Casa de cultură a sindicatelor Suceava, Nic. Dan Spanache de la cineclubul Centrului de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă Pitești, colegii lui, Mihai Vasile (Cineclubul Echinox al Centrului de creație și cultură Ploiești), Mircea Danciu (Școala populară de artă Timișoara) și mulți alții.

Filmele lor nu au concretizat doar o zonă „de prospețime” în peisajul cineamatorilor, ci s-au impus pe drept, conștinind adevărate creații de referință. Este și acesta un element al tineretului festivalului, al permanenței sale înnoiri — al viabilității sale în întreaga noastră viață culturală. Din această concurență benefică, pentru că și cei cunoscuți deja oferă o replică pe măsura lor, putem evidenția, astăzi, valențele ample ale mișcării noastre de cineamatori. Există astăzi cineamatori cu realizări notabile în toate județele țării, iar filmul de amatori a devenit acum un important mijloc de educație, un element indispensabil acestei activități. Au contribuit aici și numeroase concursuri, profilate pe categorii artistice: „Omul și producția” de la Hunedoara, concursul diaporamelor și concursul filmelor poetice „Toamna la Voroneț”, din jud. Suceava, concursul filmelor de animație de la Bacău și multe altele care au contribuit la creșterea profesională a autorilor de filme. Am putea numi, deci, ultimele întreceri ale festivalului întreceri ale tineretului, ale dobîndirii, în sfîrșit, a cunoștințelor temeinice privind arta cinematografică. Pornind de aici, trebuie să spunem că de multe ori și critica de specialitate și spectatoriul profundă valențele filmului profesionist cu cele ale filmului de ama-

tori. Această interpretare, oricît i-ar măguli pe cineamatori, s-a dovedit eronată, pentru că în foarte multe cazuri (excepție făcînd multe filme documentare apropiate ca gen de cele realizate de Studioul cinematografic „Alexandru Sahia” sau de studioul Televiziunii), autorii de filme neprofioniști au căutat și găsit noi forme de exprimare cinematografică, modelînd astfel un limbaj care exprimă universul spiritual al acestei mișcări. Ne gîndim de pildă la minunatele poeme realizate de Emil Kovacs (Centrul de cultură și creație Făgăraș), la cele ale elevilor lui Gheorghe Săbău și chiar la cele produse de acesta, la multe filme de animație ș.a. Putem vorbi acum și de profilarea unor adevărate „școli” de cinematografie amatoare (Oțelu-Roșu, Timișoara, Arad, Suceava, Bacău) în care modalitățile de exprimare sînt diverse, toate pledînd însă pentru dinamica vie a filmului de amatori din țara noastră.

Evidențiate și în ultimele gale ale filmelor cu tematică de tineret de la Costinești, filmele de amatori au produs o excelentă impresie, în primul rînd asupra profesioniștilor prezenți. S-a vorbit și s-a scris mult despre sinceritatea creațiilor amatoricești, aceasta fiind considerată o caracteristică de bază a realizatorilor de filme de amatori. Și iată că acum, fără a renunța la aceste caracteristici, filmele se arată a fi mult mai coerente, mai împlinite artistic. Cum altfel ar putea fi caracterizate, spre exemplu, minunatele filme-poem **Va fi liniște, va fi seară** (autor Emil Kovacs (Centrul de cultură și creație Făgăraș, jud. Brașov), **Pădurea verde** (Eugen Bihay și Mircea Radu de la cineclubul UJCM Timișoara) sau **Nichita, azi** (autor Mihai Vasile de la CICPMAM Ploiești), **Decupaje III** (Gh. Săbău, Școala populară de artă Arad), **Oul** (Dan Curean, Școala

populară de artă Cluj Napoca) și mulți alții ale căror filme au suscitat discuții aprinse nu numai pentru punerea în valoare a tuturor elementelor filmice, ci în special prin mesajul lor, prin curajul de a ataca uneori teme ce ar părea inabordabile. Ce mobil i-a dat oare aripi lui Mihai Vasile în intenția sa de a-l reda ecranului pe marele nostru poet Nichita Stănescu, fără a folosi cuvinte sau versuri, apelînd mai ales la muzică, vorbindu-ne mult mai mult prin imaginea cinematografică, recreînd prin toate acestea universul poetului, permanenta sa luptă pentru cunoaștere, pentru atingerea unui ideal, uman și artistic în același timp? Sînt în primul rînd mobiluri determinate de ambiții creatoare, mobiluri care obligă la și mai mare atenție față de mișcarea autentică a cineamatorilor. Pentru că, iată, alături de filmul menționat mai sus, un alt cineamator, Ion Filipciuc, din Cîmpulung Moldovenesc, jud. Suceava, ne-a dăruit un film despre Ion Jalea iar acum ne așteaptă în sala de proiecție cu un film despre Constantin Noica. Pentru că, spre pildă, la Hunedoara, vedem cu emoție **Șarja amintirilor**, portretul unui siderurgist aflat o viață întreagă lîngă furnale, pentru că astăzi cineamatorii redau cu pregnanță, în filmele lor, chipuri umane, personalități, vieți întregi închinată societății noastre, progresului ei economic, cultural, social, iar aceste realizări n-ar fi putut deveni realități fără desfășurarea unui festival național care a permis creșterea și afirmarea fiecărei personalități creatoare în parte și care, în fond, nu reprezintă decît o nouă formă a democrației noastre socialiste în cultură, într-o cultură în care masele de oameni ai muncii sînt nu numai beneficiari ai unui act cultural, dar și producători ai acestuia.

Florin VELICU

Costinești '88



Marele premiu *Moromeții* de Stere Gulea, cu Victor Rebengiuc — premiul de interpretare. Alături de ei, Teodora Mares, premiată și ea la Costinești, acum doi ani



Costinești, orașul cinefililor



Sa ne amintim (sau sa aflam) cum a fost in aceasta vara la Costinești. A fost frumos. A fost cald. Au fost valuri. Steaguri albe si steaguri albastre. A fost cea de a 11-a ediție a „Galei filmului pentru tineret”. Cel mai important, cred, concurs național al filmului românesc (desi, neindoișor, și Gala filmelor pentru copii de la Piatra Neamț își are importanța ei necontestată în „tîntarul” competițiilor cinematografice). Au participat la ediția '88 a „Galei filmului pentru tineret” filme de diferite genuri și calibre. Filme de lung metraj jucate și de animație, filme documentare, scurt-metraje de animație, ale studenților de la Institutul de artă teatrală și cinematografică, ale cinematorilor. Nu vom putea, acum și aici, să reamintim totul. Au fost, totuși, cam 50 de kilometri de peliculă (puțin mai mult), peste 50 de filme, a fost o sărbătoare (în haine de lucru) a filmului românesc, au fost mii și mii de spectatori în fiecare seară de proiecție, au fost sute și sute

...cam
50 kilometri
de peliculă
...peste
50 de filme
...tone
de speranțe...

de participanți la fiecare dimineață de discuții cu realizatorii filmelor respective. Toate acestea se petreceau la sfîrșit de iulie și început de august (vai, ce mult timp a trecut de atunci!)

Dar și pentru cine n-a fost (și — de ce nu? — pentru cine a fost) este foarte nimerit să ne aducem aminte de vara lui 1988. Mai ales pentru că a fost una dintre cele mai izbutite Gale ale filmului pentru tineret.

Au fost, înainte de toate, două filme românești în premieră. Și nu orice fel de filme, ci două filme inspirate din actualitate. Este cazul, zic, să facem aici o paranteză. Filmele inspirate din actualitate mi se par cele mai importante pentru „fata” oricărei cinematografii (dar de ce să vorbim despre toate, cînd a noastră, totuși, este cea mai importantă, dacă nu pentru toți, măcar pentru noi), fiecare școală cinematografică a trecut, a avut (are necontenit) de trecut proba filmului inspirat din actualitate. Iată că la Costinești (înainte de confruntarea cu publicul obișnuit de premieră), cinematografia românească s-a înfățișat spectatorilor — atît de exigenți, cum se știe că sînt spectatorii de Costinești — cu două filme a căror acțiune se petrece în zilele noastre, sau, ori-

um, a căror acțiune s-a petrecut de
urind. În filmul **Miracolul**, regizorul
Tudor Mărăscu (coautor al scenariu-
lui), împreună cu prozatorul Ion
I. Ionescu, afiat la cea mai incitantă pro-
unere cinematografică din câte a
vut până acum) vorbește despre cei
care au transformat pământurile
terpe, nisipoase, din sudul Olteniei
în cimpii roditoare, mănăse. Cu ci-
va ani în urmă, regizori documenta-
risti au consemnat pe pelicula aceste
evenimente cu adevărat memorabile,
realmente istorice, petrecute în „mica
jăhără a Olteniei” în deceniul șapte.
Un aplaudat, la Costinești (și la pre-
niera care a urmat), filmul lui Tudor
Mărăscu din mai multe motive. Nu
mai este cazul să le enumer pe toate.
Important mi se pare faptul că povestea
propriu-zisă a filmului **Miracolul** a
fost proiectată în spațiul unor sensuri
nitice, personajul central — interpre-
tat de un actor mai puțin folosit în ci-
nematografie, Anton Tauf — deven-
ind un fel de Măster Manole con-
temporan iar existența de fiecare zi a
locuitorilor din ținuturile aride, stăpî-
nite de vânturi ale Saharei oltenesti
dobîndind forța unor rădăcini ance-
trale. Imaginea tinărului operator
Cristian Comeagă (distins de altfel,
cu premiul de imagine) contribuie,
neîndoiros, la această senzație de „du-
rată” a filmului lui Tudor Mărăscu,
dar, dincolo de imagine, este o viziune
regizorală foarte răspicată (ca să-i
spunem așa), este bijuteria interpreta-
tivă a micuței Ioana Marinescu —
sora Medeli, minunata descoperire a
lui Gopo pentru Mirabela —, în cel
mai frumos rol al său pe ecran, mai
sint Florina Luican, Ernest Maftei,
Dumitru Palade, Teodora Mares,
Colea Răutu — fiecare din ei în roluri
cel puțin „pe măsură” —, și mai este
un sentiment „miraculos”, care a con-
ferit filmului ținuta unui eveniment al
anului cinematografic. Cel de al doi-



Premiul „Opera prima” ex aequo: Nelu de Dorin Mircea Doroftei. Scenariul: D.R. Popescu. În imagine, Tora Vasilescu, Virgil Andriescu și Mihai Brătîlă — mențiune de interpretare

lea film inspirat din actualitate al Ga-
lei de la Costinești a fost, deaseme-
nea, un film „de referință”, mai ales
dacă ținem seama de condiția de de-
butant a regizorului Dorin Mircea Do-
roftei, distins, de altfel, cu premiul
pentru „opera prima”. Este vorba des-
pre **Nelu**, filmul inspirat de scenariul
lui D.R. Popescu, care aduce pe

ecran personaje foarte caracteristice
dramaturgului și prozatorului, „înger-
i triști”, „fructe de pădure” și chiar „mi-
rese din tren”, într-o narațiune cine-
matografică pe tema relațiilor dintre
părinți și copii, pe tema răspunderii
complexe a societății față de tinăra
generație, al cărei erou, un adoles-
cent cu numele din titlul peliculei,
adică Nelu (interpretat de Mihai Brătîlă,
distins cu o mențiune de inter-
pretare la Costinești, el mai avînd un
rol important la activ, acela al băiatu-
lui din **Cîntec în zorî**), parcurge o ex-
periență dramatică de viață pînă la
limpezirea conflictelor. Acum, după
ce filmul a rulat pe ecrane (și după ce
ați simțit vigoarea interpretărilor act-
ricești datorate Melahiei Ursu, lui
Radu Duda — debutant în cinema-
grafie —, lui Florin Zamfirescu și To-
rei Vasilescu, Manuelei Ciucur și ce-
lorlalți actori ai filmului), este limpede
— nu-i așa? — că **Nelu** este, dincolo
de toate, metaforă, un simbol, al puri-
tății, al curăteniei sufletești; pentru
noi, spectatorii primi, din vară, al fil-
mului, **Nelu** a fost o revelație.

Dar filmul inspirat din actualitate
nu a avut numai premiere la Costi-
nești. Tinerii spectatori care au um-
plut pînă la refuz, în fiecare seară de
proiecție, Amfiteatrul stațiunii au avut
posibilitatea să înlîneasca (sau să
reînlîneasca) câteva pelicule cu mari
și reale șanse de a activa interesul
public. Unul dintre aceste filme, pe
care palmarul competiției l-a urcat la
loc meritat, este **Niște băieți grozavi**
— distins cu Premiul special al juriu-
lui și cu un premiu de regie, acordat
lui Cornel Diaconu, care a realizat fil-
mul pe un scenariu de Mihai Opreș și
Aurora Icsari. S-a mai scris și s-a mai
vorbit despre acest film, inspirat din
cotidianul existenței unor mecaniza-

Premiul special al Juriului și Premiul de regie — ex aequo cu
Flăcări pe comori —: Niște băieți grozavi de Cornel Diaconu.
Scenariul: Aurora Icsari și Mihai Opreș. Băieții din imagine
sînt... Magda Catone, Geo Costiniu, George Mihăiță și
Sebastian Ponișnic



tori, într-un sat de cimpie, la ora de rod a secerişului: filmul cucereşte prin „starea de tinerete” care animă nu numai acţiunea (destul de previzibilă), nu numai conflictul (destul de firav), ci şi personajele, mai ales personajele, create de nişte actori — contaminaţi şi ei de starea de tinerete a filmului — pe care ţinem să-i reamintim, chiar dacă s-a mai scris despre ei la vremea premierei: Rodica Mandache, Petre Nicolae, George Mihaţă, Magda Catone, Sebastian Papaiani, Valentin Uritescu, Simona Galbenuşă, Maria Eremia, Geo Costiniu şi, desigur, Lucian Nuţă, într-un prim rol mai mare pe ecran. A mai rulat pe ecranul de la Costineşti filmul lui Anghel Mora **Rezervă la start** (pe un scenariu scris de regizor împreună cu un alt regizor, Şerban Marinescu), un film aparent „sportiv”, dar de fapt altceva decât un film sportiv pur şi simplu — despre un lot şi o competiţie de pentathlon modern —, un film în care translaţiile între sport şi viaţă sînt permanente şi care are darul să intereseze prin problemele de viaţă pe care le ridică, prin personajele-oameni (nu numai sportivi) puse în discuţie: un tînăr cu vocaţia autodepăşirii — interpretat de George Alexandru —, un antrenor (Mihai Stan) care are puterea să trăiască, pînă la epuizarea supremă, pentru ceilalţi. Din aceste ultime două filme citate am mai reţinut un nume, acela al monteuzei Melania Oproiu (distinsă la Costineşti cu premiul pentru montaj), iar jurul a mai reţinut şi alte creaţii din filmul lui Anghel Mora, creaţia compozitorului Adrian Enescu — aplaudat de public — căruia i-a fost acordat premiul pentru muzică de film — şi creaţia operatorului Marian Stanciu, distins cu premiul de imagine.

Trec lunile-n goană, dar nu uităm Costineştiul. Au fost şi alte cîteva filme de actualitate în ediţia '88 a Gălei de la Costineşti, a fost **Vulcanul stins** de George Cornea, pe scenariul lui Dumitru Carabat, un film psihologic inspirat din lumea geologilor (aşa cum era, cu mulţi ani în urmă, **La porţile pămîntului**, pe un scenariu de D.R. Popescu), a mai fost **Extemporal la dirigenţie** al cuplului regizoral-scenaristic Nicolae Corjos—George Sovu, o peliculă care a strîns în sălile de cinematograf mult mai mulţi spectatori decît au fost în Amfiteatrul arhipelin al Costineştilor (prin forţa lucrurilor şi a interpretelor tineri şi foarte tineri de pe ecran) şi a mai fost comedia muzicală **În fiecare zi mi-e dor de tine** de Gheorghe Vitanidis, pe scenariul lui Octavian Sava, care ne aminteşte tuturor cit de mare este setea de comedii muzicale, mai ales cu vedete consacrate precum Stela Popescu, Marin Moraru, Jean Constantin, Alexandru Arsinel, Iurie Darie, Florin Piersic şi care a impus o tînără ac-triţă, pe Emilia Popescu (distinsă cu o menţiune de interpretare la Costineşti).

Am mai văzut şi alte filme, vara aceasta, la Costineşti. Am văzut două ecranizări de excepţie, una dintre ele fiind „o excepţie de zile mari”. Am văzut **Moromeţii**, filmul lui Stere Gulea, am ascultat opiniile spectatorilor la întîlnirea cu realizatorii de pe plajă („o capodoperă”, „un film pentru toate anotimpurile”, „un Marin Preda care i-ar fi plăcut lui Marin Preda”, „o ecranizare prestigioasă”), am participat la bucuria generală din seara de închidere a Gălei (cînd filmul a fost încununat cu Marele Premiu), am aplaudat şi celelalte premii obţinute de film despre care se mai vorbeşte

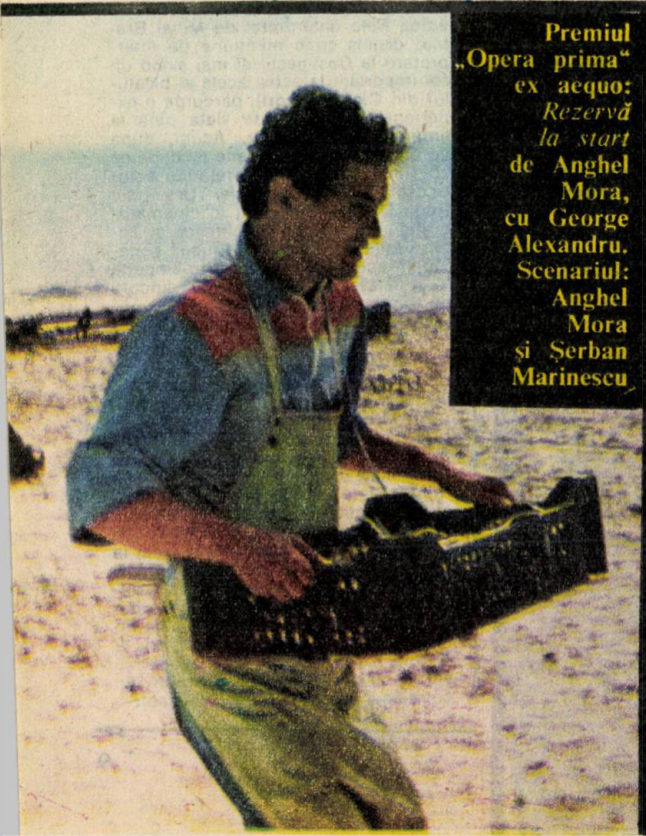
în acest grupaj (premiile de interpretare revenite lui Victor Rebengiuc, Luminiţa Gheorghiu şi menţiunea de interpretare acordată copilului Marius Badea), am înţeles de ce acest film profund naţional şi-a cîştigat notorietate internaţională prin premiile obţinute la San Remo şi Santarem, dar alte pagini din acest almanah vorbesc mai bine despre acest film-etalon decît am face-o noi în cinci rînduri. Am mai văzut la Costineşti **Flăcări pe comori**, filmul lui Nicolae Mărgineanu inspirat de prozele lui Ion Agărbiceanu scenarizate de Ion Brad, distins cu premiul de regie, şi rigorile sale compoziţionale — realizate şi cu sprijinul unui mare operator-artist precum Vlad Păunescu — ne stăruie în amintire, deşi au trecut cîteva luni bune de la Gala Costineştilor.

Au trecut, da, cîteva luni bune de la Gala Costineştilor. Pe ecranul Amfiteatrului, suprapopulat în fiecare seară, au rulat şi două lung-metraje animate, unul — spre bucuria copiilor — **Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor** de Victor Antonescu, altul — în premieră absolută la Costineşti — **Novăceştilor** de Constantin Păun, un film-legendă, şi, după cum s-a putut constata în lunile care au urmat, cu şanse reale de interes şi atractivitate. Dar am ieşit, astfel, din concursul propriu-zis, iar dacă ar fi să vorbim despre concurs am mai umple multe pagini, aducînd în discuţie documentarele, filmele de animaţie, cele ale studenţilor de la Institutul de artă teatrală şi cinematografică, ale cinematorilor. A fost o „vară plină” a filmului românesc la Costineşti.

Ne-ar putea contrazice doar vara viitoare...

Călin CĂLIMAN

**Premiul
„Opera prima”
ex aequo:
Rezervă
la start
de Anghel
Mora,
cu George
Alexandru.
Scenariul:
Anghel
Mora
şi Şerban
Marinescu**



**Premiul
pentru imagine:
Cristian Comeagă
pentru
Miracolul de
Tudor Măărăscu,
cu Ana Ciontea.
Scenariul:
Ion Băieşu
şi Tudor Măărăscu**





Debuturi la ora dimineții (și a amiezii)

**Chipul viitorului filmului românesc
este chipul acestor debutanți
surprinși într-un mozaicat portret de grup
în momentul demarării lor
în cariera cinematografică
pe care le-o dorim
cît mai repede împlinită!**

D eși termenul „debut” aparține, aproape în exclusivitate, universului artei, sensul său propriu este tradat mai de fiecare caz particular. Scrutată cu atenție, biografia oricărui artist însumează mai multe... debuturi. Restrîngînd aria discuției la lumea actorilor, momentul primilor pași în profesie este cu atît mai greu de depistat cu exactitate pentru cã există, pe lîngă prima poezie sau solie aplaudată în familie, dincolo de prima serbare școlară sau primul premiu la concursul de recitări, există primul examen reușit și primul contact cu scîndura scenei, prima confruntare cu

publicul — în studioul institutului și apoi într-un teatru profesionist, undeva în țară, și, mai târziu — eventual — debutul în capitală. Aproape unanim acceptată este și ideea că a interpreta personaje din repertoriul clasic universal sau autohton, ca și a da viață întâia oară eroilor dramaturgiei originale, constituie „debuturi în rol”.

Și tot lor, actorilor de teatru, le e hărăzit un alt debut, așteptat, sperat, visat uneori o carieră, o viață, alături ivit pe neașteptate, în primii ani de studiu sau chiar mai devreme, când pasiunea histrionică abia se limpezește în minte, în suflet: debutul cinematografic.

Mirajul ecranului — măturisut sau nu — îi urmărește pe toți cei ce se confruntă, clipă de clipă, cu efemerul. Pelicula — deși ea însăși perisabilă — dă, totuși, senzația duratei și a concreteții creației. O instanță de control pentru lucizi, pentru perfecționiști, pentru ambițioși.

Debutul în film este — de asemenea — o noțiune relativă. Pentru că prima evoluție la comanda „Motor!” poate să fie undeva, în planul doi, trei sau în cadre ce vor fi sacrificate la montaj. Sau, alt caz, în filmele colegilor de la regie sau operatorie, filme care, deocamdată, sînt sortite unui circuit restrîns. Prima apariție în fața camerei de luat vederi nu se soldează totdeauna cu o performanță. În mod surprinzător, certitudinea unui talent poate să pălească în lumina reflectoarelor de platou. Adesea, prima probă (dată, luată) nu echivalează și cu un rol, cu o apariție semnificativă în economia dreptunghiului de pinză. De aceea se vorbește de „debut în rol se-



Mircea Andreescu, o revelație doar pentru cine nu-i cunoaște performanțele brașovene (cu Adrian Pintea în *Vulcanul stins*)

cundar” și de „debut în rol principal”. În paranteză fie spus, de ce nu s-ar (re)lua în considerație atunci și „debutul bis” care confirmă, cu adevărat, începutul unei veritabile cariere cinematografice? Apoi, în aceeași ordine a „nuanțării termenului”, s-ar putea face disocieri între debutul într-un rol oarecare sau, din contra, debutul pe o partitură ofertantă. Așa cum ar trebui să se țină cont și de context: adică debutul direct într-o capodoperă sau debutul într-un film de serie. Aici urmînd a se aprecia, în mod diferențiat, sarcina actorului de a se integra într-o complexă concepție regizorală sau, pur și simplu, de a se evidenția, mai mult sau mai puțin pe cont propriu, într-o viziune mai laxă.

În orice caz, debutul rămîne o delicată problemă a căreia merită să i se acorde cit mai multă atenție. Și, pentru că la vremea premierei, despre ei, despre debutanți, s-a scris (și în funcție de criteriile amintite), Almanahul „Cinema” propune doar o trecere în revistă. Și, pentru a nu crea false ierarhii, soluția „catalogului”, a ordinii alfabetică pare cea mai la îndemînă „obiectivă” în prezentarea succintă a celor ce au reținut — desigur — și atenția publicului, nu doar a criticilor, în sezonul cinematografic 1987—1988.

Un număr intim sînt neprofesioniști (copii, adolescenți), alții sînt studenți la I.A.T.C., alții doar aspiranți, iar majoritatea — cum e și firesc — sînt actori de teatru, stăpîni deja pe tainele meseriei. Cu atît mai interesantă și mai importantă este pentru ei această nouă probă a maturității artistice, dată în fața aparatului de filmat care îi obligă la o reevaluare a propriilor virtuți, astfel încît să facă față exigențelor deosebite impuse de cinematografie. Iar judecători ai reușitei — în ultimă instanță — sînt spectatorii care, dorind să-i revadă, vor vrea și să-i cunoască mai bine.

A

Amzulescu, Radu — un nume descoperit pe genericul excepționalului film al lui Stere Gulea, **Moromeții**, (Achim), într-o distribuție cu maxime carate. Prestanța, ținuta și fizionomia interesantă, dar mai ales privirea umbră de o misterioasă tristețe au făcut să fie remarcat pe scenă încă de la debutul absolut, sub bagheta regizorală a profesorului Octavian Cotescu, în rolul Sublimul în caz de forță majoră din „Acesti nebuni fătarnici” de Teodor Mazilu. Debutul, ca actor profesionist, și-l face la Satu Mare, alături de colega sa Camelia Maxim. Un al treilea debut este cel pe scena Naționalului din Cluj din colectivul cărui face parte în prezent.

Andreescu, Mircea — după ce a fost distribuit de Dan Pița în filmul său **Pas în doi** (vă mai amintiți, desigur, figura cald-umană a maestrului), în **Vulcanul stins**, de Dumitru Carabă și George Cornea, susține rolul principal, asceticul, împătimitul geolog Strejan. O revelație doar pentru acei care nu-i cunosc performanțele pe scena brașoveană a căreia îi este credincios de la începutul carierei. Simpla parcurgere a fișei sale de creație este mai mult decît grăitoare. Absolența, cu un rol shakespearian, Tocilă din „Cum vă place”, în compania colegelor Valeria Seciu (Rosalind), Rodica Mandache (Celia) și Mariana Mișuț (Audrey); la Shakespeare va mai reveni cu Sir Andrew din „A 12-a noapte”, iar la dramaturgia elisabetană prin rolul titular din „Edward al II-lea” de Marlowe. Și pe Caragiale îl „atacă” cu succes: Rică Venturiano, Agamiță Dandanache, Iancu Pampon, Ion Nebunul. Cehov i-l oferă pe Tuzenbah din „Treii surori”. Sebastian.

**Bianca Brad
în *Zimbet de soare***





Marcela Andrei mereu sub semnul fișcului (cu George Negescu în *Baloane de curcubeu*)

Mușatescu, Baranga, Mazilu, D.R. Popescu, Everac, Sorescu, Ecaterina Oproiu sînt dramaturgi care l-au obligat mereu la remodelarea personalității sale artistice în raport cu un unic, dar fundamental dat: seriozitatea, care îl face să descopere umoru-

Dinu Apetrei, obișnuit cu ștacheta exigenței, impune în *Iacob* un personaj: Ilie Roșu



lui substanța dramatică, iar tragicului valențele comice, printr-o fin disimulată ironie. Reușite recente pe scenă: șase personaje, șase chipuri diferite ale lășității în piesa lui Peter Karvas „Șapte martori” și demnitarul Gus din savuroasa comedie a lui Bulgakov „Locuința Zoicăi”.

Andrei, Marcela — o secretară, figură ștearsă, banală, cum nu o dată întâlnești, nu în filme, ci în viață. Pentru filmul său *Orele 11*, gîdit sub semnul fișcului, Lucian Bratu a descoperit-o, în mod surprinzător, în dramatizarea „Vrăjitorului din Oz” de pe scena Teatrului Ion Creangă, sub înfățișarea Micuței Dorothy. A mai apărut în filme ca *Lovind o pasăre de pradă*, *Baloane de curcubeu*.

Apetrei, Dinu — s-a obișnuit cu ștacheta exigenței încă din primii ani de meserie cînd, la Petrosani, joacă în „Pluta meduzei” — un spectacol Sorescu apreciat și de critici și de spectatori. Dornic de afirmare, se angajează în competiții republicane cum ar fi „Gala recitalurilor dramatice” de la Bacău sau „Gala tînarului actor” de la Costinești. Pe scena Teatrului dramatic „George Bacovia”, chiar dacă încă nu deține roluri de protagonist, se remarcă prin modul de a-și caracteriza personajele: succint și exact. Indiferent dacă, de exemplu, este vorba de Leonaș sau de Brînzovenescu. Acest lucru, probabil, a constituit principalul argument pentru care i s-a încredințat dificilul rol al labil-onctuosului Ilie Roșu, infirmul din preajma susceptibilului, vulnerabilului Iacob.

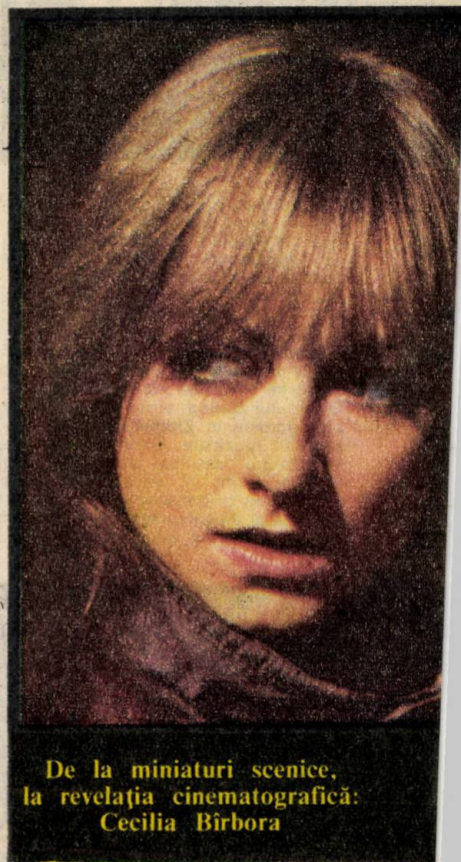
B

Bădărău, Dan — student la clasa Olgăi Tudorache, vedește, încă din institut, un temperament flexibil și o noblete austeră în joc, fie că este distribuit într-o piesă de Steinbeck sau într-una de Camil Petrescu sau Peter Hacks („Amphytrion”, unde deține rolul lui Jupiter). Devenit actor al teatrului din Oradea este solicitat de Dinu Tănase la filmul de televiziune *Cîntec în zori* (mîndrul flăcău Toader), apoi de Stere Gulea pentru *Morometii* (Victor Bălosu, un atroc în devenire) și de Anghel Mora pentru *Rezervă la start*, un pentatlonist, fosta rezervă care nu mai rezistă la severul program de antrenament. După ce avusese o primă apariție în *Plecarea Vlașinilor* de Mircea Drăgan, după rîmănele Ioanei Postelnicu.

Bisericanu, Mihai — încă student la I.A.T.C., inseninează cu zîmbetul său debutul regizoral al lui Stelian Slavă. *Luminile din larg*, redevenind elev cu probleme la olimpiadă, și, de asemenea, echipa de mecanizatori (timidul îndrăgostit) din filmul lui Cornel Diaconu *Niște băieți grozavi*. Viitorul absolvent uceniceste de mai multă vreme pe scena Naționalului, unde, acum, poate fi aplaudat, alături de profesorii săi Mihai Mălăințare și Mircea Constantinescu, în spectacolul de mare atracție „Clovni”.

Bîrbora, Cecilia — un nume asociat pentru multă vreme cu Veturia din filmul *Iacob*, un personaj la granița dintre lumină și abis, dintre adevăr și minciună — un inger maculat. Ca elevă a Olgăi Tudorache, la a cărei clasă a absolvit în 1988, s-a specializat în compoziții miniaturale: candida Hermia din „Visul unei nopți de vară”, regizat de profesorul asociat Florin Zamfirescu, sau grotescul clown din „Urmasul”, o dramă istorică de Constantin Ottescu. În anii de studenție a avut ocazia să joace și pe scena Naționalului în spectacolul „Un anotimp fără nume” de Sorana Coroamă Stanca, montat de Sanda Manu. Profesoara Cristina Nichitus-Măhălescu, la debutul ei ca regizoare de film, a inclus-o în alcătuirea caleidoscopică (ea este „insolenta plictisită”) a personajului colectiv ce animă povestea *Pădurii de fagi*.

Bota, Luminița — are două apariții fugare: în *Recital în grădina cu plicici*,



De la miniaturi scenice, la revelația cinematografică: Cecilia Bîrbora

filmul Cristiane Nicolae, unde este ipostaza matură a eroinei-copil, și în *Cale liberă*, de Romulus Lal și Nicu Stan, unde se alătură grupului de harnici constructori ai metroului. Sensibilitatea acestei ingenuae s-a făcut remarcată de pe cînd, studentă fiind la Tirgu Mures, juca rolul Ania în tulburătoarea „Livadă cu vișini”, cîntecul de lebadă al regizorului Gheorghe Harag. După ce, la absolventă,



**Trei debutanți scrutind *Luminile din larg*:
Claudia Nicolau, Florin Fl. Piersic
și Mihai Bisericanu**



**Într-un scurt dialog din *Cale liberă*:
Lumița Bota și Mihai Gruia Sandu**

interpretează rolul titular din piesa lui O'Neill „Anna Christie”, avea să devină Marghiolița într-o „superproducție” Alecsandri, realizată de Anca Ovanetz Dorosenco la teatrul din Bacău.

Brad, Bianca — de mai multă vreme batea la porțile IATC-ului și a reușit să patrundă mai întâi pe porțile Studioului Buftea, și nu oricum, ci ca protagonistă în *Zimbet de soare*, vesele și muzicala comedie datorată tandemului Vasilica Istrate-Elisabeta Bostan, film în care ride, cîntă (play-back) și dansează. Dezinvoltura extremă și eleganta feminitate, farmecul și aplombul sînt calități ferme,

probate și într-un rol episodic în filmul lui Francisc Munteanu *Duminică în familie*.

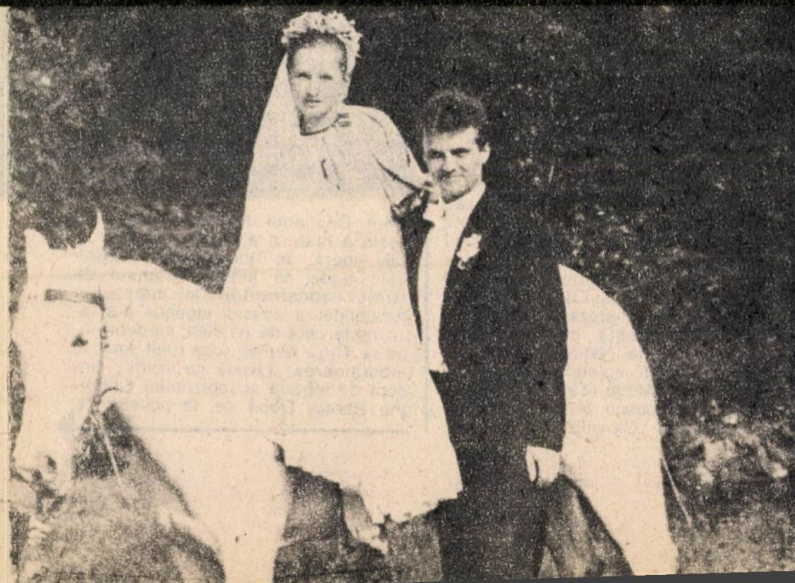
Bucescu, Ruxandra — pe cînd era încă studentă și își pregătea spectacolul de absolență cu piesa „Regina balului” de Nicolae Mateescu (istoria plină de miez a unei muncitoare naive și ambițioase, atrasă de lumea cinematografului care îi oferă speranța unei grabnice împliniri), începe să filmeze, concomitent, în trei pelicule: *Cale liberă*, *Un oaspete la cină*, *Vulcanul stîns*. O macaragiță, o studentă la arhitectură, o geoloagă — tinere eroine contemporane care, toate trei, iubesc, știu să renunțe sau să se bată pentru dragostea lor, trei caractere

diferite pe care le apropie maniera modernă de joc a actriței.

C

Cațrița, Mihai — o vreme vedetă a Teatrului tineretului din Piatra Neamț (ultimul rol, în memorabilul spectacol „Dragonul” de Evgheni Svart, în regia tînarului Victor Ioan Frunză), face parte acum din prestigioasa trupă a Teatrului Bulandra. După apariții epi-

**Dan Bădărău — temperament flexibil, noblețe austeră
(cu Rodica Horobăț în *Cîntec în zori*)**



**Răsărit printre „comicii vestiți
ai ecranului”: Marian Rălea**





Debutanta-debutantă Anca Dincă
și „veteranul” Mihai Constantin



Ruxandra Bucescu nu s-a „temut”
să joace alături de copilul-minune
Mihai Brătilă (în *Vulcanul stins*)



Stăpîn pe forța de persuasiune:
Mihai Căfrița (cu Valeria Sitaru în *Orele 11*)

sodice în diverse filme (*Urgia*, *Noi, cei din linia întâi*, *Flăcări pe comori*), anul acesta este prezent pe ecrane cu două roluri importante: în *Vulcanul stins* interpretează, cu sobră pregnanță, un reporter-avocat al adevărului ce trebuie scos la iveală, iar în *Orele 11*, un inflexibil inginer care este martor, mai mult pasiv, al limpezirii morale a unui fals conflict de familie, de muncă. Ca și pe scenă, își impune personajele prin eleganța ținutei și prin forța de persuasiune.

Chiriac, Constantin — actor la Sibiu, care, pentru a ieși din rîndurile figurăției de film, sprintează puternic și în teatru, la un premiu întâi la „Gala recitalurilor dramatice” în 1986 cu un

recital Sorescu, iar în 1987 apare în *Moromeții* în postura fiului risipitor Niliă, unul dintre viabilele personaje secundare încărcate de autenticitate, dar și de semnificație și care dau relief prim planurilor acestui remarcabil film.

Clubotaru, George — student la regie de film (laureat, la a XI-a ediție a „Galei filmului” de la Costinești, pentru scurt metrajul *Concurs cu... Hamlet*), nu se dă în lături să-și încerce forțele și ca june prim. Ocazia i-a oferit-o Dan Necșulea, în filmul tv *Un pumn de stele*, unde, fără inhibiții, este partener pe măsură al Ioanei Pavelescu, și, apoi, Virgil Calotescu, care îl include printre viitorii arhitecți

în prospectie din comedia-farsă *Păstrează-mă doar pentru tine*.

Constantin, Mihai — după ce, mai întâi, își cîștigă popularitatea ca licean în filmele lui George Șovu și Nicolae Corjos, începe, cu adevărat, să-și probeze și talentul. În spectacolele Teatrului Bulandra — „Dimineața

Un viitor regizor demarează
ca actor (George Clubotaru,
alături de Ioana Pavelescu
în *Un pumn de stele*)





**Refăcînd itinerarul
realitate-ficțiune-realitate:
Alexandra Foamețe
în *Unde ești, copilărie?***

pierdută" și, recent, „A treia țeară” în filmul lui Nicolae Mărgineanu **Pădureanca**, unde încarcă inocența bastardului Pupază cu un amar și tainic repros, un fior tragic care-i relevă și disponibilitățile în registru grav. Ambizionează să nu se lase intimidat de „modelul” patern (George Constantin), ci să-și găsească un drum propriu, original, de interpretare, totdeauna dublat de un dram de micalită autoironie. Și pe scenă și pe ecran, susține degajat dialogul cu maeștri ca Tamara Buciuceanu-Botez sau Victor Rebengiuc. Apariții episodice în **Niste băieți grozavi** și **Flăcări pe comori**.

D

Dinca, Anca — în anul III serial, la clasa de actorie a lui Mihai Mălaimare, își face debutul mai întâi în cinema cu rolul nu lipsit de importanță al Elenutei Rodean din **Flăcări pe comori**, avîndu-l partener pe Claudiu Bleont. Prospețime, dezinvoltură, firesc. Deocamdată...

Dușe, Florentin — se remarcă printr-o infuzie de naturalețe și firesc într-un rol de citeva replici din **Anotimpul iubirii** de Iulian Mihu, ca, apoi, să părăsească atributele simpaticului băiat de treabă în favoarea unui personaj antipatic, „bătrînul Noli”, care își ascunde complexele sub o stingăce și răutăcioasă brutalitate ce distonează cu spiritul sportiv pentru care militază. În **Rezervă la start**, autorii Șerban Marinescu și Anghel Mora. Revine pe tarîmul consecudenței ca tînăr patriot în excelentul preambul al **Flăcărilor pe comori**. Disponibilitate pentru varierea maștilor a dovedit de la debutul pe scenă „Casandrei”, în spectacolul montat de Octavian Coțescu cu piesa „Acești nebuni fatarnici”, unde înfățișa „îngrijorător” de convingător metamorfozele Licheiei întîrziate.

E

Eremia, Maria — a avut ocazia în spectacolele de institut să-și nuanțeze grația în registre diverse, de la prospețimea frustră a Mangelicai, personajul lui Miron Radu Paraschivescu translat, în musicalul „Asta-i ciudat” de Laurențiu Profeta și Eugen Rotaru, la provocatoarea femininitate a Sofiei Egorovna din „Platonov”-ul lui Cehov și pînă la brusca emancipare a limfaticei Mariana din „Tartuffe”-ul lui Molière. La Galați, unde a fost repartizată ca sefa de promoție împreună cu colegul ei Claudiu Stănescu, a avut șansa unui debut de bun augur: „Mobilă și durere” de Mazilu în viziunea lui Victor Ioan Frunză. Debutul în cinema i-a trecut aproape neobservat, deși s-a produs într-una din reușitele pelicule ale sezonului, **Niste băieți grozavi**, poate pentru că personajul logodnicei parasilite există undeva în afara conflictului, a entuziasmului ce-i leagă pe eroii acestui film. Dar apariția ei, în deschidere și în final, închipuie două coperti luminoase.

F

Foamețe, Alexandra — partenera de ieri a celebrului **Năică**, astăzi aspirantă la titlul de regizoare sub îndrumarea Elisabetei Bostan, debutează degajat ca actriță într-un rol de... „regizoare”, prezentînd o poveste de suflet intitulată **Unde ești, copilărie?**, imaginată de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan.

G

Gălbenușă, Simona — ofera un interesant prilej de a analiza, aproape în paralel, și debutul cinematografic și debutul teatral. Doamnă, fata care se pregătește de admitere, dar e mai mult cu gîndul la maritis, în filmul lui Cornel Diaconu **Niste băieți grozavi**, un rol de dimensiuni medii, realizat cu acuratețe, care spune însă prea puțin despre resursele actricești ale studentei în anul-IV curs seral, clasa cadru didactic asociat Gelu Colceag, resurse clar întrevăzute în „Nu sînt Turnul Eiffel” pe scena „Casandrei”; actriță de intuiție, ea se lasă pe scenă în voia personajului care o conduce spre stări contradictorii, într-o verosimilă alternanță de cochetărie și cinism, deprimare și optimism.

Geantă-Chelbea, Viorica — absolventă a Institutului de teatru din Tirgu Mures, face parte din colectivul teatralului din Baia Mare, unde a raportat un succes deosebit în piesa lui Nelu Ionescu, „De ce a rămas Catinka fată bătrînă”. Un rol titular în care a demonstrat și forța de tragediană și vocație de comediana subtilă, o creație emoționantă prin intensitatea trăirilor. Aceste aptitudini au recomandat-o și exigentului regizor Stere Gulea care a inclus-o în distribuția filmului **Mormeli**. Tita — unul dintre acele roluri minuscule în care reușita este rodul unei minuțioase elaborări.

Georgescu, Ioan — debutează într-un film liric, de vacanță, **Sania albastră**, scris de Fanuș Neagu și Vintila Ornar, regizat de Ioan Carmazan, în rolul logodnicului infatuat și descurcării, antrenor de schi care numai viața sportivă nu duce. Vorba și gestul peripatitate; chipul înasprit de răutate, un personaj pe contre-em-



Un ambițios actor-regizor la întii pași în cinema: Ioan Georgescu (cu Diana Gheorghian și Bogdan Stanoievici)

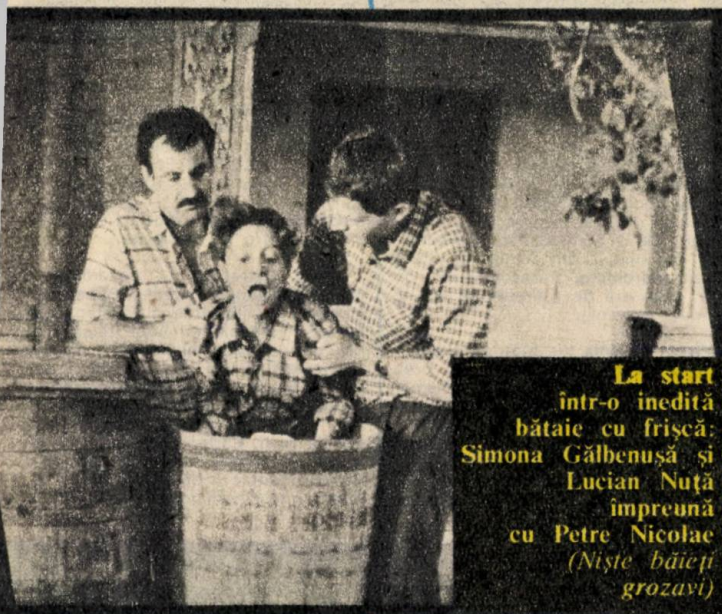
loi. În teatru debutul și l-a făcut sub eticheta verbului caustic al lui Sorescu, a protagonist în premiera absolută a „Casandra”, a piesei „A treia apă”, în regia lui Ion Garamitru. Consecvent, debutul și ca regizor avea să și-l facă la Satu Mare tot cu Sorescu, „Există nervi”, spectacol captivant în care interpreta și rolul locatarului. Pe scena Teatrului dramatic din Brașov joacă Cehov (Treliev) sau Shakespeare (Orlando) și continuă să realizeze spectacole de studio cum ar fi „Năpasta” sau „O iarbă toare princiară”, în care îndrăgitează colegului său, Mircea Andreescu, roluri interesante concepute din punct de vedere regizoral.

H

Hărăbor, Manuela — își asociază numele în conștiința oricărui cinofil cu frumoasa Simina, personajul lui



Manuela Hărăbor visează încă la Pădureanca lui Slavici



La start într-o inedită bătaie cu frișcă: Simona Gâlbenușă și Lucian Nuță împreună cu Petre Nicolae (Niște băieți grozavi)

Slavici readus în atenția generală de către Augustin Buzura și Nicolae Mărgineanu prin ecranizarea nuvelei **Pădureanca**. Un debut care, și datorită picturalității imaginii lui Doru Miran, s-a încărcat de misterul eroinei însăși, un farmec tulburător. Remarcabilă pentru jocul actriței la început de drum este secvența finală când, la moartea lui Iorgovan, resemnarea îi invadează definitiv privirea, întunecându-i chipul cîndva atât de luminos. O performanță de trăire intensă care promite dezvoltarea unui talent ce merită cultivat cu răbdare. În **Secretul lui Nemesis**, Geo Saizescu a ținut ca, pret de câteva cadre, s-o prezinte pe tinăra studentă la actorie, clasa Mircea Albulescu, cu înfățișarea ei „contemporană” și în compania imbatăbilei Stela Popescu.

J

Jipa, Corneliu — într-un interesant spectacol studentesc cu „Troilus și Cresida” interpreta și rolul lui Pandarus, mijlocitorul activ, și pe cel a lui Thersit, tămăduitorul de nebuni, apreciat fiind pentru inteligența cu care dădea expresie scenică cinismului. De la Teatrul de Nord din Satu Mare a venit să filmeze în **Iacob** un personaj fără nume: minerul caruia, în secvența liftului, îi cedează nervii, cel care, la ieșirea din sut, nu mai vrea să urce la suprafață și se complăce în aburul beției. Asiduu concurent la „Gala tinărului actor” de la Costinești,

obține și în vara lui '88 o mențiune specială cu un monolog din piesa „Politica” de Theodor Amanescu.

M

Mareș, Teodora — după ce filmul **Declarație de dragoste** face să fie îndrăgita de tinerii din întreaga țară, absolvă institutul susținând un triplu examen: ca nostim Gavroche autohton, ieșit de sub pitoresca pană a lui Miron Radu Paraschivescu, în piesa „Asta-i ciudat”, pusă pe muzică de Laurențiu Profeta și Eugen Rotaru, ca soție inocentă de o revoltătoare ignoranță — Sasa în „Platonov” și ca subretă explozivă, cu o vervă nebunească — Dorina în „Tartuffe”. Deși braileancă, va pleca împreună cu majoritatea colegilor ei să întemeieze secția română a Teatrului din orașul Sf. Gheorghe și primul ei rol aici este Adela într-o versiune muzicală a binecunoscutului roman al lui Ibrăileanu. Astfel că revenirea ei în chip de soprana fermecată de muzica ușoară, în spumoasa comedie a lui Gheorghe Vitanidis **În flecare zi mi-e dor de tine**, nu mai poate uimi, ci doar încanta. Și aceasta după ce fusese Polina în **Moromeții**.

Maxim, Camelia — s-a făcut remarcată încă din instituții pentru puritatea vibrației, în stare genuină, care conferă farmec aparte evoluției ei într-o piesă ca „Desteptarea primăverii” de Wedekind. De o feminitate tainuită (vezi scena „solistica”) avînd poezia unei nopți de Sinziene) sub poșghita unei camaraderii insistente, uneori chiar agresive, este personajul fetei din filmul lui Radu F. Alexandru și Alexa Visarion **Punct și de la capăt**, unde eroina tentează un cuplu imposibil cu inginerul interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan, respingînd, în schimb, dragostea francă a mecanicului interpretat de Mircea Diaconu. După efectuarea stagiului la Satu



**Maria Eremia la „concurență”
cu Niște băieți grozavi**



**Continuă să fredoneze: În fiecare zi
mi-e dor de tine,
Teodora Mares și Viorel Paunescu**

Mare, se alătură trupei din Ploiești unde debutează în „Mult zgomot pentru nimic”, un spectacol conceput de Dragoș Galgoțiu ca o reconsiderare a teatrului medieval și în care personajul Beatricei face figura de Ioana d'Arc în luptă cu obtuza inconștiență și criminala ură omenească.

Mihăescu, Anca — pentru studenta care este, un prim rol-experiență în filmul de debut al profesoarei Cristina Nichituș-Mihăescu, care mai întâi i-a testat filmicitatea într-un scurt metraj și apoi a distribuit-o în **Pădurea de fagi** — surioara protagonistei, un personaj înconjurat de un halou de iremediabilă tristețe și singurătate.

Mihăescu, Ionel — se distinge în spectacole de institut jucând comedie absurdă („Capul de rățoi” de Gh. Ci-

prian) sau musical filosofic („Asta-i ciudat” după Miron Radu Paraschivescu), dar și Cehov (respectiv, Voinițev, rol prin care se aventurează într-un adevărat demers psiho-social în cheile ironice). În cinema își face marcat aportul în **Cintec în zori**: ostasul care-i poartă de grijă micului voluntar. De o complexitate deosebită este personajul din filmul lui Stere Gulea **Moromeții**, Paraschiv, rol de care, cum era de așteptat, se achită în mod exemplar.

Mirea, Virginia — după ce Gopo a făcut-o de nerecunoscut ca o prea blondă Cosinzeană în al său **Rămășag**, cu aplombul care o caracterizează, revine într-un rol de servanță nurlie în **Cuibul de viespi** al lui Horea Popescu. Inclinația spre comedie, probată în spectacolul arădean „Prostii sub clar de lună”, a fost cea mai si-

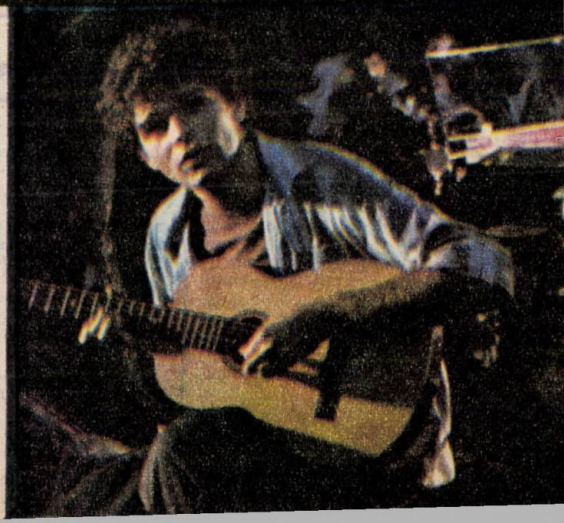
gură recomandare de intrare în Teatrul de Comedie, unde joacă mult și eficace roluri de temperamentală suavă: „Avea două pistoale cu ochi albi și negri” de Dario Fo, „O dragoste nebună, nebună” de Tudor Popescu, „Slugă la doi stăpîni” — un spectacol gândit de Tudor Mărușcu ca o parodie de film retro cu gangsteri.

Mirza, Petronela — candidată la IATC și pedagog în orașul Bacău, debutează în chip strălucit în **Flăcări pe comori**. Fata circiumăriei trăiește ferită de cenușiul meschinei existențe de fiecare zi și-și exercită, de la distanță, fascinația asupra temerarului căutător de aur numit Mirza, căruia îi va veghea și reveria din scena partidei de cărți. Parteneri, Remus Mărgineanu și Mircea Albușescu. Din partea debutantei, o demonstrație de veritabil har cinematografic.

**Filmicitatea unui chip: Anca Mihăescu
în Pădurea cu fagi (cu Ștefan Velnicu)**



**Tudor Petruț, pînă
„să pună în scenă”, e „pus în cadru”**



N

Nuță, Lucian — în institut a bătut recordul „negativilor”: patronul gazdă și profitor de hoți din „Asta-i ciudat”, terifiantul Oșip din „Platonov”, tenebrosul Domn Loyal din „Tartuffe”. Așa că merita ca măcar pe ecran să aibă parte de tineri obișnuiți. Acest lucru l-au sesizat, întâi și întâi, colegii: Olivia Sireanu care i-a propus personajul doctorului ingrat din **Dacă dragoste nu e** și Sorin Drăgoi care în **La bunici** a creionat un impresionant eseu cinematografic despre virstele omului pornind de la ideea de revenire, revenirea unui matur pe meleagurile copilăriei. În această din urmă ipostază se dovedește un sensibil ascultător, aplecat spre ceilalți, dar și spre sine, însușiri actricești prin excelență filmice pe care le exploatează inteligent. Bărbat frumos, viguros, mîndru și inflexibil în **Niște băieți grozavi**, actorul își construiește personajul din tăceri mai ales, pentru că, apoi, să și „replike” prin... fapte de muncă.

P

Păunescu, Violel — în primul an de ucenicie actricească, debutează pe scena „Casandrei” într-un rol minuscul: pastorul derutat și miop din „Opera de trei parale”. În filmul lui Gheorghe Vitanidis în **fiecare zi mi-e dor de tine**, după un scenariu de Octavian Sava, este timidul și totuși înțepinzătorul regizor îndrăgostit la prima vedere. Surprinzător, nici camera de luat vederi nu-i „rezistă” și-i pune în evidență evoluția degajată, de actor cu instinct cinematrografic.

Penu, Raluca — în **Pădurea de fagi** debutează ca interpretă principală deosebit de talentată, întruchipînd-o pe eroina de o febrilă impetuozitate și intensă reflexivitate, într-o delicată cheie stilistică marcată de ingenuitate, dar și de forță de expresie. O grăcilă apariție scaldată în poezia feei lucide este și dublul rol Hipolita — Zina din „Visul unei nopți de vară”, minunatul spectacol realizat cu erudiție și nonconformism de profesorul asociat Florin Zamfirescu. Într-un alt spectacol, „Urmasul”, își asumă, pe cont propriu, două compoziții de vîrstă, manifestînd aceeași feroare în interpretare.

Petrut, Tudor — după **Liceenii**, revine ca protagonist în **Zîmbet de soare** al Elisabetei Bostan în care i s-a hărăzit tot postura de licean îndrăgostit, dar și de chitarist. Alura de june prim și dezinvoltura, inerentă, desigur, la un viitor regizor (de teatru!) l-au făcut „pasibil” și de un al treilea rol principal: studentul la arhitectură gelos și individualist din **Păstrează-mă doar pentru tine**, scris de

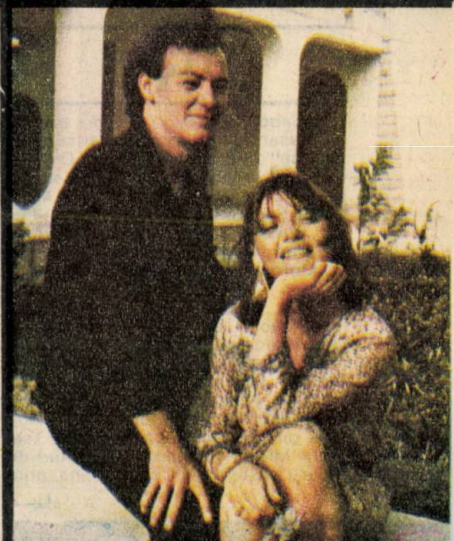


Raluca Penu: patetic introspectivă
(cu Dăniș Vitcu în **Pădurea de fagi**)

Mircea Mureșan și regizat de Virgil Calotescu. „Prim” debut în **Misterul lui Herodot**; altă apariție în **Femeia din Ursă Mare**.

Piersic, Florin Fl. — a debutat „în primul rînd” în viață ca fiu al tatălui sau, căruia s-a hotărît să-i urmeze în profesie cu toată (sau poate tocmai de aceea!) asemănarea. Astfel că, în filmul lui Stelian Stăvîlă **Luminile din larg**, apariția sa, amintind teribil de șatenul Piersic senior din **Aproape de soare**, a incîntat ca un joc de oglinzi ale timpului regăsit. Același farmec de fraged erou romantic este semnalat și la debutul proaspătului student pe scena Naționalului bucurestean în piesa „Drumul singurătății” de Arthur Schnitzler.

Popescu, Emilia — debutează în „avanpremieră” la Gala filmului pentru tineret de la Costinești în scurt metrajele colegilor ei: un reușit video-clip care-și depășește, prin deosebite virtuți cinematografice, condiția de simplu divertisment — **Scurtă întâlnire** de Horia Lăptes și **Fereastra de Alexandra Foamete**, ecranizare după „Acești ingeri triști” de D.R. Popescu. Un film color și un altul alb-negru, dar aceeași eclatantă apariție: o actriță cu temperament tumultuos care invadează ecranul, scena. Cum s-a și remarcat la debutul ei la Teatrul Național în spectacolul „Un anotimp fără nume” de Sorana Coșmă-Stanca, în regia Sandei Manu și în compania Adelei Mărculescu. Fenomenul avea să se repete și pe scena „Casandrei” unde a jucat sub îndrumarea lui Mircea Albușescu (deși eleva Olgăi Tudorache) în comedia grotescă „Stress” de Mircea Radu Iacoban și în „Visul unei nopți de vară” unde este o înduioșată de ridicolă Helena. În familia **Moromeților** trece aproape neobservată — o performanță intenționată — fiind Ilinca, în pelicula de succes **În fiecare zi mi-e dor de tine**, Gheorghe Vitanidis mizează (și cîștigă înzecit) pe eroina ei care electrizează auditoriul și din film și din sala de cinema, public care are vrea să o tot asculte interpretînd, în



De fiecare dată, o apariție eclatantă: Emilia Popescu
(cu George Alexandru)

ritm ultramodern, un cîntec din Oas. Cu acest rol, actrița se înscrie în palmaresul „Galei filmului pentru tineret” din vara lui '88.

Popescu, Gabriela — după ce în Teatrul de Comedie a depășit stadiul de simplă „cochetă” jucînd Goldoni, Dario Fo și Shakespeare (respectiv Costance, apriga văduvă ce rîvneste la coroană), fiind aplaudată la scenă deschisă, încearcă din nou să impună, și în fața aparatului de filmat, o „cochetă”: frivolă, afectată eroină „antagonistă” din filmul lui Mihai Constantinescu **Să-ți vorbesc despre mine**.

Postelnicu, Cesonia — după nostim-zglobia liceană din binecunoscutul film dedicat elevilor, tot o tînără



Camelia Maxim sau temerara feminitate
(cu Mircea Diaconu în *Punct și de la capăt*)

fermecătoare interpretează și în *O zi la București*, unde este personajul-liant al întregului film. Cu gratie candidă, cu inteligență.

R

Rababoc, Angel — o primă apariție la „Casandra” ca personaj al comediei dell'arte în spectacolul „Dragostea pusă la încercare” după un scenariu al colegului său mai mare Mihai Gruia Sandu. Examenul de stat și-l dă cu „Stress”, comedia lui Mircea Radu Iacoban. Pe ecran ia chipul lui Birică, în *Moromeții* lui Stere Gulea.

Rălea, Marian — de o inventivitate inepuizabilă, de o excepțională mobilitate fizică și psihică este, în lumea teatrului, cel la care apelează tinerii regizori pentru a le susține experimentele — actorul tuturor posibilităților și, implicit, al tuturor surprizelor. Încă din institut joacă pe scena Teatrului Mic în spectacole de facturi diferite („Niste țărani” sau „Yvona, prin-

cipesa Burgundiei”); evoluțiile sale ulterioare vor fi pe texte de Caragiale sau Shakespeare, Goldoni sau Strindberg, Marivaux sau Soreescu. Joacă o vreme la teatrul din Ploiești, în prezent fiind angajatul Teatrului de Comedie. Cu apariții sporadice pe ecran (*Noi, cei din linia întâi*, *Lucrare de control*), odată cu filmul lui Mircea Muresan și Virgil Calotescu, *Păstrează-mă doar pentru tine*, se impune și ca remarcabil actor de cinema, din familia comicilor vestiți ai ecranului, care încarcă cu subtilități nebanuite fiecărui gest al banalului cotidian.

Rusu, Mircea — semănând izbitor cu o vedetă de talie internațională (Jeremy Irons), este un actor de farmec, dar și de substanță, calități verificate, pe scena institutului, în rolul alunecos al lui Mackie Sis din „Opera de trei parale”, la Piatra Neamț, în cel al cuceritorului de profesie Rudy din „Patima roșie”, iar la tv într-un film inspirat din actualitate. Debutează în pelicula lui Romulus Lal și Nicu Stan *Cale liberă*, așteptînd, la rîndul-i, „cale liberă” spre roluri principale și în cinema.

S

Sandu, Mihai Gruia — trecut prin școala renumitului Teatru studentesc „Podul”, dobîndind experiență și ca actor-păpusar la Teatrul Tîndarică, încă din perioada institutului se integrează în mereu tinărul colectiv al Teatrului „Bulandra” (în care va intra după absolvire, prin concurs) jucînd în „Hamlet” unul din actorii trupei ambulante și în „Urișii munților” pe Battaglia, actorul-femeie. Fizionomia aparte nu-l cantonează într-un anumit gen de roluri (dovadă în filmul *Scurtă intîlnire* este un romantic îndrăgostit, pe cînd la „Casandra”, în spectacolul de regie al Danei Dima, joacă un bulversant Crăcănel). Ion Popescu Gopo îi incredintează secvența „Strada Timbului” în care intruchipează, deopotrivă, un candriu fotograf și un veritabil Romeo, făcînd să renască parfumul desuet al vremurilor de demult. E unul dintre eroii planului trei în *Pădureanca*, iar în *Cale liberă* are un rol episodic ca muncitor pe una dintre importantele magistrale ale socialismului: metroul.

Seleș, Maria — actriță a Naționalului clujean unde a jucat și sub îndrumarea regizorală a colegului Dorel Vișan (co-semnată al direcției de scenă la o reușită montare a piesei polițiste „8 femei” de Robert Thomas), lucrînd, de asemenea, și cu teribilistul avangardei teatrale a anilor '70, Aureliu Manea (Vasilica din „Prostii sub clar de lună”), cu Kincses Elemer (Ismena din „Antigona” de Sofocle), cu Mihai Mănuțiu. Și filmul avea s-o aducă în prim plan, căci i s-a intuit, în discreția cu care își compune rolurile, capacitatea de a interioriza drama Aspasiiei, nevasta lui Iacob Onisia, o femeie ca atâtea altele, obligată să suporte resemnată tragediile vieții, incapabilă să spulbere tensiunea echivoca a vinovației fără vină.

Sigartău, Anca — și-a adjudecat, încă de la examenul de admitere în institut, apelative revelatorii însoțite de multe semne de exclamare. Un „mini-recital” filmat pe scena Ateneului — hazoasa deghează în femeie de serviciu pentru a substitui o scrisoare de dragoste pe care adresantul nu o



**Așteptînd „cale liberă”
spre roluri principale:
Mircea Rusu**

mai merita — constituie debutul ei cinematografic purtînd girul lui Ion Popescu Gopo: *O zi la București*. În *Pădurea de fagi*, filmul Cristinei Nichituș Mihailescu, altă ipostază: o codană adorabilă prin inocența și frustete. În *Zîmbet de soare* de Elisabeta Bostan se distinge cîteva clipe printre zburdnicile prîntese ale planului secund. O apariție scurtă, dar de efect are pe scena Teatrului Mic în spectacolul lui Dragoș Galgociu „O femeie dragută cu o floare și ferestre spre nord” de Eduard Radzinski. O evoluție de amploare și de mare dificultate la Ateneul Român în „Ioana pe rug” de Arthur Honegger, spectacol-concert regizat de Cătălina Buzoianu, îi relevă foarte tinerele actrițe, pe lîngă extraordinarul farmec al candorii, o deosebită sensibilitate, putere de



**Farmecul candorii
la puterea a doua: Anca
Sigartău și Cesonia Postelnicu
în *O zi la București***



Gabriela Popescu,
„antagonista” filmului
Să-ți vorbesc despre mine

concentrare și o remarcabilă pregătire muzicală dobândită în corul „Voces Primăvera” condus de Claudiu Negulescu.

Sîrbu, Oana — poate figura cu fruntea sus la capitolul „confirmări”. După *Liceenii*, în *Vulcanul stins* conturează cu discreție și căldură personajul fiicei care vrea să afle cît mai multe despre tatăl ei. Excelentul pedagog care este Sanda Manu nu a greșit cînd, la concursul de muzică usoară „Steaua fără nume”, i-a acordat 10 cu felicitări candidatei care ascundea și un suflet de actriță.

T

Trocan, Carmen — elevă a Sandei Manu, rupea rîndurile într-un spectacol studentesc de mare succes. „Bună seara, domnule Wilde”, încarnînd-o cu teribil aplomb pe Lady Bracknell, aplaudată fiind și de Carmen Stănescu, glorioasă deținătoare a rolului la premiera absolută a musicalului lui Eugen Mirea. La Costinești, în Gala tînrului actor, cucerește un premiu cu un frumos recital Garcia Lorca, recital pe care îl prezintă și la Teatrul de stat din Oradea unde este repartizată. Mai tîrziu, pe scena Teatrului municipal Ploiești, debutează în piesa Dinei Cocea, „Dulcile amare bucurii”. În cinema debutul și-l face fiind una din tineretele telefoniste ale *Pădurii de fagi*, o compoziție ce evocă foarte exact o anumită tipologie feminină a anilor '40.

Z

Zamfirescu, Raluca — ca reputată actriță a Teatrului Național, i s-a oferit șansa debutului cinematografic cînd nu se mai aștepta. Regizorul Horea Popescu a dorit, din distribuția spectacolului său intrat în repertoriu

probabil niciodată, în Panteon, chiar și cu numărul de ordine șapte. Iar pentru slujitorii Thaliei filmul a însemnat, înseamnă și va însemna o revigorare și, direct sau indirect, o invitație permanentă la emulație. Concuranța neputînd fi decît perfect loială. La ora debutului și pe mai departe.

Irina COROIU



Al doilea cuplu al „liceenilor”:
Oana Sîrbu și Ștefan Bănică

permanent al primei scene a țării, să păstreze intact un singur personaj ca pe un simbolic reper în translația piesei realiste al lui Al. Kirîțescu spre o modernă și foarte cinematografică farsă tragică. Astfel că a invitat-o pe cea care a fost cîndva o de neuitat Domnișoară Nastasia în piesa lui G.M. Zamfirescu să o reîncarneze și în fața aparatului de filmat pe Lena, sora cea neajutorată de care toți Dudulenii își bat joc, ea neîndrăznind decît rar să răbufneasca într-o comică, indusător ridicolă revoltă. Un rol în filigran, un debut nu din vina actriței întîrziat și care mentă o grabnică revenire pe ecran.

Pentru încă o dată se face dovada interdependenței teatru-film. De totdeauna actorii au fost cei care au adus „tinerii” arte aproape centenare acea tradiție a „histrionismului”, a ludicului fără de care „industria” cinematografică n-ar fi reușit să pătrundă.

În meritat prim plan
cinematografic:
Maria Seleș





Geo Barton
în *Moara cu noroc*,
filmul pe care
ni-l amintim
mereu,
dar mai ales
atunci cînd
vorbim despre ecranizări

Dosarul ecranizărilor

O stagiune bogată în ecranizări,
dar mai ales în ecranizări cu valoare unanim recunoscută,
ne oferă prilejul unui „stop-cadru”
pe ideea ecranizării în general
și a reușitelor ei în particular

Un punct de vedere general

Orice creație literară este ofertantă pentru arta filmului? O bijuterie a literaturii strălucește cu tot atâtea carate reîntruchipată pe marele ecran? E obligatoriu, musai, să regăsim aidoma cutare scriere în transcripția sa cinematografică?... Ițiîn-

du-se prin preajmă că un roi zbîrni-tor ori de cîte ori vine vorba de transpu-nerile produselor scrisului pe ce-luloid, întrebări de soiul acesta dau mereu bătăi de cap, pînă la neînțele-geri și arțaguri, nu departe de dispu-tele pe teme sportive de genul „...e mai slab”, „...e altceva de ce ne aș-

teptam...” Dincolo de orice polemici, inclusiv cele cu savantlicuri teoretizante, un lucru e totuși limpede: con-tează, înainte de toate, felul (optica) în care textul unui anume meserias sau maestru al scrisului este preluat și recompus de ochiul celui cineast doritor a-l aduce pe ecran. „Istoria” chiar, a ceea ce ne-am obișnuit, cu un termen general, să numim ecraniz-are a probat că doar atunci cînd cea de-a șaptea artă „a concurat” de la egal la egal cu literatura, folosindu-se însă de mijloacele proprii, s-au con-semnat echivalențe cinematografice din cele mai împlinite.

Și în ce privește filmul românesc cîștig de cauză au avut, îndeobște, acele pelicule în care n-a funcționat fidelitatea oarbă vizavi de materialul scris, ci o concepție vizuală re-crea-

toare, specific cinematografică. Antologia **O noapte furtunoasă**, ca și „re-brenienele” **Răscoala** și **Pădurea spinușorilor** sau mai recenta **Cucoana Chirița** — din cele inspirate de clasici, iar din filonul contemporan — **Setea** ori **Felix și Otilia**, **Prin cenușa imperiului** ori **Clipa**. Între timp, mai ales de la impunerea ultimei generații de cineaști, valorificarea paginilor scrise prin film a căpătat o accepție mai elastică. Tendințe înnoitoare s-au resimțit, printre altele, în **Tânase Scaliu** semnat de Dan Pița sau **Înainte de tăcere** de Alexa Visarion. La ora actuală, odată cu ecranizări, relativ, în maniera consacrată, apar frecvent variante în formule numite când adaptare, când versiune. Cautări, străduințe, reformulări ale limbajului cinematografic... Cu ce rezultate?

Aparent surprinzător, **Întunecare** de Al. Tatos, deși bine primit de critici, a fost aievea receptat de public. Care să fie motivul? Autor alaltădată al mult apreciatului, într-o construcție oarecum obișnuită, **Dulos Anastasia** trecea, din proza lui D.R. Popescu, Tatos s-a încumetat de data

memento al inevitabilei destrămări ce o va aduce timpul, istoria, a unei colectivități rurale specifice. Reușind miraculos consonanța de adincime cu paginile cronicii marelui Preda, filmul degajă, concomitent, o tulburătoare senzație de unicat... Ați mai vedea o altă ogradă moromețiană, un alt moment al tăierii salcîmului, un alt taifas la o țigară în lungul uliții? Sau chiar un alt final decît imaginea căruței cu tatăl și fiul cel mic ultima oară alături — mezinul urmînd să ia calea învățăturii la oraș — pe drumeagul din pădurea împinzită de aburii neliniștii ori ai dimineții definitivei despărțiri?

Nu neapărat altfel, cît într-un mod propriu, s-a manifestat Nicolae Mărgineanu dînd la iveală **Întoarcerea din Iad**, **Pădureanca**, **Flăcări pe comori** — izvorite, toate trei, din vigurosul clasicism ardelenesc. Pe un fundal istoric mult pronunțat (contribuție scenaristică), zbaterile intense pasionale, tipice personajelor din Agărbiceanu și Slăvici, apar învăluite într-o eleganță stilistică purtînd amprenta fostului operator convertit la regie. Ar fi fost, pînă la urmă, o formă obișnuită de ecrani-

**De cîte ori,
seduși de o capodoperă literară,
nu ne întrebăm:
oare cum ar putea să arate pe ecran?
Uneori, filmele noastre ne răspund
răspicat: „foarte bine!”**

aceasta, în înțelegere cu scenaristul Petre Sălcudeanu, să nu reproducă aievea „poveștea” propriu-zisă. În locul arhicunoscutelor fresce a „balzaciului” Cezar Petrescu — o înedită rememorare a personajului principal, Radu Comșa, în clipa înecului, a aventurii sale existențiale, ce s-a vrut o mărturie demascatoare a unei conștiințe traumatizate asupra societății românești din preajma anilor '20. Alt-cum decît o simplă transpunere, o asemenea relecturare voit modernă a șocat însă prin insolitul procedurii. Cu incontestabile virtuți cinematografice, dar „dezavantajată” de gestul de iconoclastie la adresa unui roman din cele tradiționale, **Întunecare** în versiunea Tatos-Sălcudeanu a suportat riscurile unei tentative, deocamdată, singulare în felul ei.

De cîte ori nu ne întrebăm, seduși de vreun epos din regnul capodoperelor, oare, cum ar arăta pe ecran? Și, iată, există acum **Moromeții**! O întîlnire ca aceasta nu este de fiecare zi... Cumpănit, și într-o stare de grație, Stere Gulea, exersîndu-se anterior într-ale ecranizării prin recrearea pretențioasei nелеve sadoveniene **Ochi de urs**, a dat, cu **Moromeții**, o mostră de ceea ce în alte dăți au reprezentat **Mosra cu noroc** sau **Ion-Blestemul pămîntului, blestemul iubirii**.

Ambianța satului de cîmpie dintre războaie, cu impozanta figură a țărănului reflexiv, Ilie Moromete, în prim-plan, a fost captată de cineastul ecranizator în ritmurile unei nostalgii,

zare dacă n-ar fi existat și cîteva episoade dilatate, hiperbolizante, care personalizează acest triptic. Tratat halucinatoriu, atmosfera războiului din **Întoarcerea...** sau coșmarul holeriei din **Pădureanca** conferă dramelor reprezentate o sugestivitate cinematografică distinctă.

Cu atuurile oferite de scenariul scriitorului Ion Brad, cineastul a făcut prin **Flăcări pe comori** pasul spre o compoziție „în extenso”, inspirată precumpănitor din agărbiceanul „Arhangheli”. Tot atît de atent în urmărirea intențiilor autorului tutelar, el dezvoltă la cea mai înaltă tensiune comportamentul obsesional al protagoniștilor — patima de aur, pentru a sancționa, la rîndu-i, amorălitatea și voluntarismul unei mentalități de viață exclusiv mercantilizate (de mare efect, îndeosebi, deliranta secvență a prăbușirii „colosului” Rodean). Sancțiune elocvent exprimată și prin morală supremă biruințe, pe deasupra a toate restricțiile, a iubirii celei adevărate, iubirea dintre fata preaputernicului ruinat și modestul dascăl preocupat de rosturi mai nobile ale existenței. Etalare a iscusinței la care a ajuns Nicolae Mărgineanu în minuirea alternărilor dramatice și a contrapuncturilor tipologice, **Flăcări pe comori** consacră, pe deplin, o aplicată și mestesugită metodă de ecranizare.

După puțin obișnuitul debut și chiar în teritoriul ecranizării, prin



Antologica *Noapte furtunoasă* de Jean Georgescu și nu mai puțin antologiei ei interpreți: Florica Demion și Alexandru Giugaru



Moara lui Călfar, din proza maestrului Gala Galaction (specia literară a fantasticului pătrundând cu greu spre ecran), ce l-a putut îmboldi pe mai tânărul Șerban Marinescu, ca, ulterior, să se prezinte cu **Domnișoara Aurica**? Rod al amalgamării mai multor texte, de factură predominant realistă, ale prozatorului Eugen Barbu, opțiunea aceasta apăsă diferită de a sa „opera prima”. Punctul ce le unește ar fi predispoziția cineastului spre a modela cinematografic scrieri care să-i permită înfățișarea realității sub veșmînt transfigurat, în cheie simbolică.

Față de miserabilismul faunei unui cartier bucureștean al anilor '30, figura fetei bătrîne, eterna mireasă Aurica, apare, prin haloul prăvăliei ei cu rochii albe, drept contrapunctul necesar în condamnarea unui mod de viață devalorizat. În cadrul tabloului în tușe violente al degradării umane — un ireal punct de lumină; avînd ca replică sugestivă, în plan concret, cuplul tinerilor dăruiți luptei revoluționare pentru prîmirea lumii, chiar cu prețul vieții, înzestrat cu harul reprezentării întrepătrunderilor realului cu imaginarii, Șerban Marinescu confirmă un particular început de drum în filmul românesc.

Cu **Iacob** ne aflăm la polul opus al ecranizării. Cînd a apelat la surse literare, freneticul „ilustrator” al cotidianului așa cum e a dus parcă și mai abilit luptă cu inerția clișeeilor, mai puțin vizibilă în **Vînătoare de vulpi**, unde primordială rămînea substanța romanului „Niste țărani” al lui Dinu Sărau. Textele de reportaj din Geo



George Călinescu „văzut” de Dan Pița: Bietul Ioanide cu Ion Pacea, Constantin Codrescu și Gheorghe Dinică. Scenariul: Eugen Barbu

Trei moduri ale mărturisirii prin ecranizare

„Oglinda fermecată” a întâlnirii dintre literatură și film

Bogza au fost, vădit, prelucrate. În baza lor, cineastul a izbutit, acum, o meditație articulată coerent și precis. Într-un univers cu deosebire ostil ființei umane, cum era cel în care (supra) viețuiau lucrătorii de la minele de aur din Apeninii antebelice, soarta acestui preasupus Iacob este, fatalmente, derizorie: aidoma vieții aceleia de cîrțită, fără nimic înălțător, asjideră și moartea lui atît de anonimă, despuată de autentic fior tragic.

...Mai este ceea ce numeam ecranizare ca altădată? Nu tocmai. Oricum, derutantă la prima vedere, evidența policromie a genului în discuție validează depășirea mai strictelor canoane ale trecutului, cu certe cîștiguri pentru arta cinematografică: iar, în ultimă instanță, de va fi ecranizare sau adaptare, ce ne-am putea dori decît ca ecranul românesc să fie „oglină fermecată” a cît mai fericite întâlniri între literatură și film?

Dan OZERANSCHI

Ecranizările — indiferent cît de bine sau de rău ar fi realizate din punctul de vedere al artei filmului — sînt de două feluri: retorice — atunci cînd regizorul mediază și arbitrează transferul de limbaj de la cuvînt la imagine filmică — și osmotice — atunci cînd regizorul face din acest transfer o mărturisire. Diferența dintre ele nu e de valoare propriu-zis artistică, e de angajament existențial precum, în planul literaturii, diferența dintre traducere și creație. Nicăieri nu cred să se vadă mai bine această dublă identitate a ecranizării ca în filmele lui Visconti, marele maestru al genului, autor deopotrivă de ecranizări „retorice” și „osmotice”, în ambele cazuri la o înaltă, greu egalabilă, cotă artistică. Ce superbă traducere, ce arbitraj savant al transferului cuvînt-imagine e **Moarte la Veneția**, o capodoperă a ecranizării „retorice”, așa cum **Ghepardul** e capodopera ecranizării „osmotice”. De ce? Pentru că aici, în acest film după Lampe-dusa, marea, structurală, represibila nostalgie aristocratică a lui Visconti, depistabilă, mai ales la nivelul decorului de interior și în alte filme, se re-lievă spectatorului în toată intensitatea ei. Făcînd **Ghepardul**, Visconti se va fi simțit probabil ca un „vinovat” după mărturisirea în fața urechii mute a confesorului: eliberat și pur. Dar nu despre Visconti și filmele lui vreau să scriu acum, ci despre cîteva ecranizări românești, relativ recente, care ilustrează, cred eu, modelul „osmotic”. Iată-le: **Pădureanca**, **Flăcări pe comori**, **Iacob**, **Mormoneții**, ordinele fiind nu a cronologiei filmelor, ci a cro-

nologiei scriitorului (operelor literare) după care s-au realizat ele.

Afinități electice sau ecranizarea ca mod al căutării lui eu în altul

Pădureanca (după Slavici și Flăcări pe comori (după Agărbiceanu), ambele semnate de Nicolae Mărgineanu au, dincolo de materia lor epică și de natura lor filmică, o semnificație de mărturisire, și încă una frapantă, oferită ce-i drept cu subtilitate, dar fără pic de echivoc. Regizorul a ținut să inculce discursului filmic un sens secund, nu prin dublarea celui prim, dat de semantica literară a textelor ecranizate, ci prin complementarea lui mentală, așadar prin sugestie. Ardelean fiind, și avînd cunoștințe temelnice despre psihologia omului de peste munți, Nicolae Mărgineanu și-a făcut decupajul regizoral cu minte atentă la oferta scenariștilor (tot ardeleni, prozatorul Augustin Buzura și scriitorul Ion Brad) și cu inima bătînd în ritmul energetismului specific transilvăneanului, imprimînd narațiunii imagistice un fior tragic, nu altul decît cel întîlnit îndeobște la confluența lui „a fi” și „a avea”. În această pendulare a personajelor între un scop și un mijloc, în care tensiunea crește pînă la exploziv în clipa cînd mijlocul devine scop, stă nu doar semnificația filmelor ca filme, dar și puterea lor de comunicare despre ce e dincolo de ele, despre chiar autorul lor, ca persoană angajată creator în actul propriei mărturisiri. Sceptic și exact, sedus de mirajul unei istorii care se schimbă mereu, dar știînd că „alte mîști” joacă „aceeași piesă”, plin de

nostalgia unui spațiu al tensiunilor incompatibile și neîmpăcat cu urzeala nefastă a vremilor, șoptindu-și gândul, strigându-și emoția pentru a face, apoi, din șaptea strigăt și din strigăt șaptea — așa își apare Nicolae Mărgineanu, **prin** și **după** cele două ecranizări. În alteritatea lumii lui Slavici și Agârbiceanu, regizorul pare să fi găsit identitatea de sine exprimabilă. Nu știu cit de bune sînt, din perspectiva unui critic de cinema, cele două filme pomenite. Pe mine, care le-am „citit” ca „osmoză” m-au impresionat în primul rînd prin chiar această calitate, prin sugerarea abilită a caracterului de confesiune auctorială iar dacă i s-ar cere o autobiografie el, regizorul, ar putea prezenta casetele cu **Pădurea** **ca** și **Flăcări de comori** fără alte informații suplimentare. Ar fi deajuns pentru că ar fi, de fapt, totul despre el.

Ambiguitatea vederii sau ecranizarea ca mod al revelării altuia în eu

Nu mai puțin „osmotică” este ecranizarea lui Mircea Daneliuc după Geo Bogza și nu mai puțin, prin urmare, deconspirativă. Ba chiar încă mai „pe față” decît în cazul anterior. Pentru că, într-un anume sens, regizorul este, prin excelență, un regizor „osmotîc”, un autor de „ecranizări” după sine însuși. A apelat la literatură și înainte de **Iacob**, dar și atunci, ca și acum, textul literar (să-i spunem „altul”) era mereu adus la scara celui care-l citea, regizorului însuși (să-i spunem „eu”). Cu fiecare film ai impresia că regizorul descoperă în propriul „eu” un mereu „altul”, cerîndu-și dreptul de a fi și conturîndu-și o identitate neasemănătoare. De data asta, pornind de la **Moartea lui Iacob Onisia** și de la alte texte bogziene, cineastul mărturisește un chip preocupat de chipuri pe care destinul le-a marcat cu semne ce se transmit ereditar. Folosind din plin ambiguitatea poetică a narațiunii literare pentru a-și augmenta propria înclinație spre ambiguitate, regizorul și-a construit filmul într-un fel nemiîntîlnit între Carpați și Dunăre: sub sau dincolo de fiecare imagine nu se află, cum ne-am aștepta grație obișnuinței, înțelesul ei, ci o altă imagine, într-o înlănțuire care începe de la pregeneric și se încheie în imaginea finală. Peisajul și chipul omenesc, cele două „obiecte” dominante ale imaginii în **Iacob** (rareori am văzut un operator, l-am numit pe Florin Mihăilescu, mai perfect pliat ideii regizorale și, în același timp, cu „ochi” personal) trec, ambele, prin acest proces de înlocuire și dislocuire, ceea ce nu face decît să sporească sugestivitatea narațiunii filmice și să delimiteze zonele de interes obsesiv. La urma urmelor, **Iacob** e mai puțin, aici, al lui Geo Bogza și mai mult un proiect al regizorului, o relevare în „eu” lui a unui anume „altul” cu încărcătură exponențială pe care ambiguitatea în loc s-o atenuzeze o potențează. Căci marea abilitate în folosirea ambiguității ca procedeu stilistic este de a nu lăsa efectelor ei nici o urmă de... ambiguitate. Regizorul știe foarte bine lecția asta, de aceea, poate, ecranizarea sa după Geo Bogza are, cel puțin pentru mine, în primul rînd o valoare de do-

Ecraizarea are dreptul să tindă a fi mai mult decît o traducere

cument al „schimbării la față” cum ar spune un prozator.

Moromete și Morometii sau ecranizarea ca mod al identificării lui eu în noi

Nu mă îndoiesc că, măcar în prima instanță, apropierea lui Stere Gulea

dosarul ecranizărilor

de „Morometii” lui Marin Preda a fost una de tip retoric, avînd la bază fascinația colportată cultural iar nu intuiția eventualelor corespondente intime. Abia lucrînd asupra scenariului și a filmului, regizorul va fi avut revelația comunicării afective reale și va fi fost ispitit de tratarea subiectului în registru osmotîc, ca pe o mărturisire despre sine. Dacă mi-ar fi îngăduit să produc ficțiuni (socotînd ficțiunea drept concurent al realității iar nu drept zaț al ei), aș spune că în **Morometii**, „eu” regizorului și „altul” lumii țărănești și-au dizolvat competiția scotoctitoare în favoarea regisirii ambilor în „noi” unei clase ce se confundă, secole întregi pînă mai ieri, cu orizontul național românesc. În acest „noi” încăpător e loc și pentru „eu”.

George Călinescu „văzut” de Iulian Mihu:
Felix și Otilia cu Julietta Szönyi și Sergiu Nicolaescu.
Scenariul: Ioan Grigorescu



mai mult exemplar decât exponențial, al lui Ilie Moromete și pentru „noi”-ul strâns la țierăria lui locan și pentru „eu”, mult diferențiat, dar din aceeași sursă, al regizorului însuși. De la un moment dat încolo, poate și pentru a compensa natura retorică a primului impact cu lumea lui Preda, regizorul și-a dedicat imaginația și travaliul artistic reliefării caracterului integrator al acestui „noi” țărănesc și conturării cadrului așazicind natural, ținând de ordinea firii, în care diversitatea „eu”-rilor se identifică în „noi” în deplină cunoștință de cauză. Exist, pentru că și Intrucit lumea Moromeților a putut exista, aceasta îmi pare că e, în puține cuvinte, esența mărturisirii pe care Stere Gulea o face prin ecranizarea romanului lui Marin Preda. Dar asta nu e încă totul, cită vreme regizorul nu s-a mulțumit cu evocarea

unei lumi ce nu mai este, ci a îndrăznit să ghicească soarta ei din perspectiva mișcătoarei singurătăți a timpului. O undă tragică, discretă, în expresie, profundă în sensuri, traversează de la un capăt la altul filmul pentru a se topi în vorbele, imaginea și arhitectura secvenței finale. Nu „Moromete sint eu”, ci „Moromete puteam fi eu” — iată sensul cel mai adânc al mărturisirii lui Stere Gulea, cel mai adânc și, totodată, cel mai încărcat de sugestii.

Cindva, sustinusem, în paginile revistei Cinema și cot la cot cu alții, că ecranizările rămân, totuși, mai aproape de literatură decât de cinema. Dar pe atunci le înțelegeam exclusiv ca pe niște traduceri. Văzusem filmele lui Visconti, dar nu unul după altul, într-o săptămână, așa cum le-am văzut de curînd. Abia acum, astfel „citiindu-le”, am observat că, în anumite cazuri, o ecranizare nu e doar o traducere, ci poate fi și o mărturisire. Valoroase, cum spuneam, la început, pot fi și unele și altele. Cele care sînt și mărturisiri spun însă ceva mai mult nu atît despre talentul și profesionalismul regizorului cit despre — dacă vorba nu-i prea mare — sufletul lui. Ceea ce aceste rînduri au vrut să semnaleze în legătură cu trei regizori români din promoția '70.

Laurențiu ULICI



Moromeții în literă și spirit

Moromeții lui Stere Gulea a îndreptățit toate așteptările puse în ecranizarea romanului lui Marin Preda. Dar și a înfrînt fel de fel de reticente, îndoile, incertitudini ce au planat mereu în jurul posibilei ecranizări a capodoperei prediste. Sorții au decis ca autorul lui Ilie Moromete să nu apuce să-și vadă eroii pe ecran. Așa a fost să fie. Am spus ecranizare: e prea puțin. Fără să se îndepărteze prea tare de litera romanului, regizorul a tras lozul cîștigător ce conținea tocmai **spiritul** literaturii prediste. Urmarind riguros trama și atmosfera psihologică inconfundabilă a universului țărănesc din roman se creează o operă independentă — filmică — de sine stătătoare, dar care cuprinde manunchiul de semnificații de dincolo de evenimential. Poate de aici rezidă și marea forță a filmului lui Stere Gulea. Faptele din nuvelele și romanele lui Preda nu sînt chiar „balzaciene”, dar trag mereu după ele simburile mizei superioare.

„Intellectualul începe acolo unde sfîrșește scriitorul” și Preda face parte tocmai din această categorie. El se folosește — literar și artistic vorbind — de o lume ce o cunoaște bine nu din „vizite de documentare” încheiate cu o „masă țărăneasă”, nu,

ci pentru că i-a aparținut pînă la neașteptatul lui sfîrșit.

Pentru Preda, țărăimea nu este o lume oarecare ce să-i servească mo-

Un film
pe măsura
literaturii care
l-a inspirat,
dar și pe măsura
așteptărilor noastre

dele și subiecte. El chiar trăiește drama unei clase ce-și revendică dreptul la existență. De aceea, nu de puține ori, mărturisirii lui Preda au surprins prin forța percepției unor adevăruri nu ușor de dus pînă la capăt.

**O citire modernă a prozei
lui Cezar Petrescu:
Întunecare de Alexandru Tatos
(cu Minodora Condur
și Vladimir Găitan).
Scenariul: Petre Sălcudeanu**

Destinul țărânului român nu a fost pentru Preda un element de butaforie, decor neosemănătorist pentru înțimplări pastelate. Mărturia lui — repet, literar artistică, dar și mai mult decât atît, politică — a fost una de frămîntări intelectuale. Mai vechile încercări ale cineaștilor români de a realiza filme după lucrări de Marin Preda — cu toate reușitele lor — s-au oprit la jumătatea drumului. Nici **Desfășurarea** lui Paul Călinescu, nici **Marele singuratec** al lui Iulian Mihai sau **Imposibila iubire** a lui Văeni nu au răspuns, după părerea mea, decât parțial ideilor lui Preda. Spre bucuria noastră consemnăm reușita deplină a lui Gulea. Nu vrem să intrăm în detaliile filmului deja premiat și internațional — prin interpretarea de excepție a lui Victor Rebenciu, dar și cu **Marele premiu la Costinesti**. Faptul că unii critici au întrebat dacă interpretul lui Ilie Moromete e neprofesionist — precum Alberto Maggiorani, celebrul — preț de un film — șomer artist din **Hoții de biciclete** nu are decât să ne bucure. Nu orice actor este în stare să învîrtă o țigară ca un țăran adevărat. Să citească un ziar ca un om de la țară. Este important, în primul rînd, adevărul artistic. Sarăcia — „blestemul pămintului” din film — dar și în realita-

tea ce o transcede — e tensionată și mușcă din drama ce se derulează la toate nivelele: social, familial, politic. Imaginea (semnată de Vivi Drăgan Vasile) îngroașă această așteptare exprimată laconic, fără sentimentalisme și dulcegării — cum, de altfel, e și toată proza lui Preda — a faptelor ce vor veni.

Care anume? E lumea lui Țugurlan și Cocosilă, a lui Bălosu și Iocan, dar și a lui Aristide, sau a lui Nicolae cu Bisisica lui. Om matur sau copil, femeii — precum Catrina lui Moromete sau Polina lui Bălosu sau tineri ca băieții lui Ilie — fiecare vine cu bagajul lui de așteptări. Fiecare își face iluzii despre ziua de mâine: Ilie că va scăpa de imoazite și o să aibă o recoltă bună. Nilă că va ajunge la oras. Catrina că o să-i țină pe toți lângă ea și o să fie bine. Există o anumită strategie a „descurcării”. Țăranul a trecut prin multe și mereu și iar a fost obligat să iasă la liman. Cu ce preț? Cînd? Cum? Existența nu e ușoară pentru nici unul din cei prezenți în lumea Morometilor. Chiar și morarul hotărât are „probleme”. În această umanitate Preda găsește resurse vitale pentru a împinge lumea înainte. Dar ea, lumea este dispusă? Filmul lui Gulea cu acel final fascinant unde copilul cel mic al lui Moromete ia calea școlii ce-i va schimba-poate-existența, acoperă întreaga deschidere ideatică a scrisului predist: un soi de speranță încrîncenată, tenace, răbdătoare chiar dacă minată de mult prea multe adversități și incertitudini. Țărâniea, tradițională fiind, era pentru Preda păstrătoare a unor idealuri existențiale, a unor sensuri ale vieții mereu puse în cumpănă de ceva nou, încă nu bine conturat, dar care vine și se impune istoriei. Nu situația materială a contemporanilor îl frământa pe autorul Morometilor, ci acel cum și pentru ce trăim.

În perspectiva deceniilor deja trecute, găsim aceste interogații implicate în întreaga-i operă. La ce bun o existență sau o operă de artă, creație spirituală în general, dacă nu are o finalitate în omenesc? Sint foarte „morometiene” aceste aspecte. Aici intelectualul Marin Preda se întâlnește cu intelectualul Albert Camus, tot atât de frământat ca și el.

Filmul lui Stere Gulea este un omagiu adus lui Marin Preda. Și, chiar dacă pelicula n-a avut întotdeauna parte de publicul entuziasmat ce s-a năpustit la Liceenii și Declarație de dragoste, sa fim convinși că timpul va decide. Cine ar îndrăzni azi să compare *La Medeleni* cu *Răscoala*?

Bedros HORASANGIAN

Sugestia literară, folosită ca revelator pentru sensul secund al discursului filmic:

Pădureanca,

după Slavici, de Nicolae Mărgineanu, cu Manuela Hărăbor (aici eu Șerban Ionescu).
Scenariul: Augustin Buzura

Marea întâlnire a literaturii prediste cu filmul:
Moromeții de Stere Gulea. În imagine Luminița Gheorghiu

Agîrbiceanu atunci și astăzi

De cite ori am descoperit o carte bună și un scriitor de clasă, săvîrșit

din această lume, mi-a plăcut să îmi închipui despre ce ar fi scris astăzi. Cu ce ochi ar fi privit oamenii. Io-



curile, dorurile. Și pentru că această fantezie ținea de vîrsta adolescenței, care va să zică de vîrsta la care cauți, într-un fel sau altul, justele norme, trebuie să admit că în spatele gîndului se ascundea îndeobște și ținerea atitudinii pe care o autoritate morală o promise, din toate timpurile și pînă astăzi.

Recitindu-l pe Agribiceanu, care a stat la temelia **Flăcărilor pe comori**, te gîndești la atitudine chiar din primele pagini. Omul era făcut să cumpănască lucrurile, să le repagineze pe îndelete, cu minuție, cu grijă pentru o anume efie morală pe care vremurile o amenință tot timpul. Iar începutul său de veac (romanul „Arhangheli” este datat 1912) înseamnă turburarea tuturor apelor. Lumea intră în mișcare rapidă, acumulează în forță, se schimbă la față. Sfîrșitul de veac s-a sfîrșit, începutul noii ere pompează cu toți cilindrii înpre toate revoluțiile. Sint spirite care, cu toată zarva lumii, nu uită însă de ființa morală. „La Agribiceanu — zice Călinescu — discutarea problemelor morale formează țința nuvelei și a romanului și dacă ceva merită aprobarea nesovăitoare este tactul desăvîrșit cu care știe să facă opera educativă, ocolind predica anostă. Teza morală e absorbită în fapte, obiectivă, și singura atitudine pe care și-o îngăduie autorul e de a face simpatice virtutea”. În proza lui Agribiceanu se întîlesc și înțelepciunea ardelenască și cumsecădenia moldavă și spiritul critic muntenesc. Creșterea și descreșterea „goanei după aur” din munții valenariilor săi reprezintă o clipă istorică. Chiar dacă în roman este privită cu ochii socialismului utopic, ea este, într-adevăr, trecerea spre un tip de capitalizare, semn al noilor vremi de veac. Cartea zăbovesc, în subtext, cu grija asupra procesului, studiază problemele în globalitatea lor, în cercuri concentrice, spre miezul chestiunii: transformarea aurului în capital. Într-o bună și temeinică școală a literaturii, paginile romanului

sînt pline de presimțiri — drumul tinărului studios Vasile Murășanu spre locurile lui se încarcă, încet și adînc, de febra și duhul aurului. Călătoria e făcută parcă după o hartă în infraroșu, de la rece la fierbinte, și descrie modificarea — în esență — pe care toate elementele firii o suportă din iradierea vinei de bogăție, din suflul „vîlvei bailor”, coborîte în mina „Ar-

Forța dramaturgiei și forța regizorală au dus la un film dens, unitar și plin de frumuseți discrete

hangheli”. Cartea este plină, are tipuri, contururi, adîncimi. Este o bună literatură. Nu întîmplător, Agribiceanu a suscitat atît de frecvent interesul cineaștilor: proza lui pune la îndemîna filmului și spațiu (incluzînd aici și ideea geografiei spirituale) și timp (a se înțelege tipologii și caractere).

Firește că autorii **Flăcărilor pe comori** — scenariul Ion Brad, regia Nicolae Mărgineanu — au adus un

pic lucrurile din condei, spre simțirea și înțelegerea noastră. Cercurile filmului au ca miez radiant figura umană. „Presimțirile” minuterelor de film conduc spre Iosif Rodean, notar pensionat, director al minei cu „vilvă”, caracter puternic și determinant. Mircea Albulescu, stufos și dominant, a fost o foarte potrivită alegere: din orice colț al cadrului ar privi încruntat acest actor, restul îngheață (este chiar o demonstrație strălucită, în acest sens, scena „tabloului”, în care Albulescu-Rodean, sub formă de pictură de gen, are asupra tinărului pețitor efectul unui film de Hitchcock asupra unui cinefil normal). O sinteză inteligentă a datelor din roman cu cele ale actorului a făcut inutile retrospectivile de care s-a folosit Agribiceanu pentru alcătuirea personajului său: Rodean, cel din film, trăiește și apasă universul, exclusiv prin prezentul său, ceea ce simplifică și întărește — aici — discursul cinematografic. Celălalt pol major de interes (literar și filmic) este tinărul Vasile Murășanu, oarecum „portret al artistului în tinerețe” pînă la un punct: acolo unde incertitudinea existențială, soviaia metafizică încetează, cedînd locul unei hotărîri pozitive și încrezătoare. În Claudiu Bleonț cineaștii au investit cam de la început hotărîrea (lăsîndu-i totuși cîteva scîlpări jucușe și nesofisticate ale copilăriei de care eroul se desparte), au găsit de cuviință să-i mărească deciziunea sufletească și să-i confere un sens inedit (în raport cu textul), multiplicîndu-l — prin două personaje episodice — într-o frație congenară cu parfum pasoptist.

Între cei doi poli: o galerie de cau-tatori în galeriile aurului și puterii sale, bogăție și saracie, patimi și placidități, colcăială și suferință. („Oamenii de omenie întotdeauna și pretutundenea rămîn pe de lături. În frunte se imbulzesc egoiștii și brutalii. A lor e viața (...) și tot nu e a lor, căci fericirea foarte arareori merge alături cu ei” — meditează cu amarăciune, dar și cu superioritate morală unul din dascălii tinărului Murășanu — oricum, pesimismul său va fi corectat de bună cuviință și de istorie, știm noi astăzi.)

Tot între poli se mai află și Elenuța Rodean, pe care tinărul Murășanu o smulge, prin dragoste împartășită, din ghearele tatălui, și care devine simbolul justei opțiuni morale: în ea se împlinește chiar teza morală a cărții. Filmul merge mai departe, în împinarea cunostințelor noastre despre lume și viață, și implică, cu tact, procesul formării unei conștiințe — aici stînd, de altfel, principală evoluție a ecranizării față de obiectul ei.

Traducere care și-a atins toate scopurile, rezultînd un film încheat și unitar, dens fără a fi încarcat, plin de seve și frumuseți discrete. Forța dramaturgiei, „mina” regizorului, ochiul operatorului (Vlad Paunescu) s-au întîlnit sub semnul unei rigori clasicizante, de profunzime, și, împreună cu o echipă de actori în covîrsitoare majoritate impecabili, au alcătuit o lume coerentă — și deschisă: lumea lui Agribiceanu se închidea și își adunghiea însăși, odată înfăptuită reparația „efigiei” morale.

Paul SILVESTRU

Din proza lui D.R. Popescu, o ecranizare în spirit clasic:
Dușos Anastasia trecea de Alexandru Tatos,
cu Anda Onesa și Amza Pellea





Rebreanu, un scriitor-magnet pentru regizorul Mircea Mureșan,
de la *Răscoala la Ion* — *Blestemul pământului, blestemul iubirii*
(cu Ioana Crăciunescu, Petre Gheorghiu, Șerban Ionescu). Scenariul: Titus Popovici

Ne-iubirea de aur

MOTTO:

„Nu doar că n-am spune ade-
sea că prețuim mult aurul și
argintul. Dar lucrurile nu stau
tocmai așa; ci, pe deasupra

tuturor, ne pare de preț acel
lucru în vederea căruia intră
la socoteală și aurul și toate
ce sînt cuprinse în socoteala
noastră.”

Platon, *Lysis*, 219, d, e

În singurătatea ne-pămînteană și
epurată de tot ce poate fi omenesc,
Iacob moare, îngropat cu totul în ză-
padă. O pată de sînge mustește din
adînc. Neînsemnată.

E ultima imagine a filmului.

Prin Iacob, se articulează tăios și
cu o nobilă economie de mijloace, o
peliculă ca o demonstrație matema-
tică.

Personajul principal al filmului in-
spirat de Geo Bogza este integrat or-
ganic într-o poveste încheată din
elemente disparate în reportajele „Tă-
rii de piatră”. De la motivul holoangă-
rului (figură semi-legendară cu va-
loare de meta-personaj, simbolic, ex-
primînd obsesiva patimă de aur a lo-
cului), esențial în versiunea cinemato-
grafică propusă, pînă la episodul
„om cu lemnele” (neintegrat în ac-
țiune, dar anticipînd nevoia instru-



De sub pana scriitorului sub pana scenaristului
Eugen Barbu, aceeași Domnișoara Aurica
de Șerban Marinescu. Cu Marga Barbu

mentului morții din final), totul se găsește în stare de „pulbere fină” în scrierile lui Geo Bogza.

Ce face cineastul cu aceste elemente în stare „pură” este o operație care seamănă mult cu performanța alchimistului. Totul este proporționat, reordonat și plasat fără ezitare în rețeaua „cristalină” a peliculei acesteia care, sub aparența aderării la o punere în formă cuminte (filmul curge cronologic și în virtutea principiului cauzalității), nu pare a se epuiza la nivelul semnificației mimetice. Se simte în spatele poveștii cu măiestrie istorisite o anume nevoie de „a vizualiza abstractul și de a transcende vizibilul”.

Filmul este închis simetric între două morți, amândouă cutremurătoare prin nefirescul și absurdul lor: cea a primului soț al Aspaziei („adunat cu mătura de pe păreți”) și cea a lui Iacob; și se desfășoară, scrutind nemilos spațiul vital al personajului titular, unul dintre nenumărații mineri (recte, „cel mai comun dintre oameni”) trundind fără speranță într-o mină de aur. Om îndirjit să treacă prin viață cuminte și supus, Iacob refuză să se

șesc ca Mihai Covaci, punindu-și singuri dinamita în burtă, totuși, din muntele „bortilită ca ur burete” dispăre programatic aurul, iar autoritățile, atotputernice când e vorba de sârmanii mineri, devin brusc neputincioase în cazul holoangărilor.

Si astfel, povestea îngrozitoare a vieții și morții absurde a lui Iacob, pe care regizorul o narează înfingându-l-o ca un cuțit în inimă, pare a sta sub semnul încă unei realități, dincolo de realitatea socială.

Aici, în structura de adâncime a filmului, se înnoadă itele care fac, ca, în cele din urmă, „cel mai comun dintre oameni”, condamnat în ordinea obișnuită a lucrurilor cu totul pe nedrept, să fie totuși încărcat de vină, iar povestea lui să nu fie istoria unui care a avut ghinion, ci „fatum”.

Elementul cheie într-o posibilă interpretare, facilitată de recursul la o altă tonalitate în expresia cinematografică, este motivul holoangărului și al iubirii de aur.

Se spune, în film, de multe ori cu respect, că „holoangăru” nu-i hot”. Patima lui e neostoită, dar aurul sustras nu pare a fi folosit ca mijloc de îmbogățire. Nimeni nu fură ca să intre în tagma celor avuți, ci ca să redreseze, instinctiv, un echilibru în primejdie din pricina unei ordini sociale nedrepte („...eu n-am furat niciodată; eu nu-l las pe el să mă fure, asta fac”). Astfel, aurul (și nu e întâmplător că regizorul a mutat acțiunea de la minele de carbuni ale nuvelei care a servit ca punct de plecare) devine, în fapt, un simbol al unei anume chintesențe tainice, prețios nu atât prin el însuși, cât prin ceea ce poate facilita. Și nu credem că greșim dacă spunem, dimpreună cu Platon, că cel ce „iubesc aurul și argintul, iubesc, în realitate, ceea ce poate fi mijlocit de aur sau argint.” Există, deci, „valorii-mijloc” și „valorii-scop”, iar iubirea de aur face parte din prima categorie.

Care este, prin urmare, lucrul în ve-

Tragicul, ca formă supremă a criticii pe care arta o poate aduce vieții

pună în primejdie încercând să susțină aur din mină: „Ori fură, ori nu fură, atât aia e; atât nu scapi.” Tot nu scapi când ești ca el, sau ca celălalt soț al Aspaziei, sau ca Trifan, perechea lui în mină, simplu miner, angrenat, mai mult sau mai puțin docil, într-un mecanism social, precis enunțat și denunțat în primul plan al filmului.

Nu mai că patima de aur nu poate fi ținută nicidecum în friu de autoritate. Chiar dacă Iacob e pedepsit fără vreo vină dovedită și trimis la altă mină, inadmisibil de departe de casă, chiar dacă Trifan e scos „de la aur” și mutat la carbune, chiar dacă mulți sfir-

derea căruia intră la socoteală patima de aur?

Filmul îl punctează expresiv, nenumindu-l, dar întrupându-l în personajul colectiv al holoangărului. Acesta apare în contextul apăsător al poveștii ca o figură în contrapunct cu tot restul: el este un fel de legendă vie a locului, duh al întunericului, fantomă a fundului de mină, nevăzut, auzit doar în ecoul sunetelor onomatopoeice care umplu înșelătoare galeriile, și, deci, niciodată prins. Holoangărul trăiește, prin urmare, într-o zonă a libertății depline, dincolo de sensul pe care ne-am obișnuit să i-l dăm. Libertatea lui nu numai că nu este „neces-



Cu fidelitate filmică pe urmele literaturii:
Dragostea și revoluția,
cu Valeria Seciu. Scenariul: Dinu Săraru



Dincolo de omenescul aparent:
Ion Fiscuteanu în
Iacob
după scrierile lui Geo Bogza

tate înțeleasă", ci permanent contrazisă și neacceptată.

Astfel, în planul discursului logic al filmului, se enunță clar efortul de transcendere a unui cadru dat, a unei limite impuse. Iar dacă așa stau lucrurile, structura de adâncime, propunând ideea modului de raportare a conștiinței la limită, plasează povestea eroului (altfel doar tristă și urmărită de ghinion-intimplare) în permanentă relație cu zona unui tragic latent. (Cf. Gabriel Liiceanu, „Tragicul — o fenomenologie a limitei și depășirii”).

Ultima parte a filmului, când Iacob rămâne singur în corfa funicularului oprit, este edificatoare prin contrapunctul pe care îl realizează cu restul. Până aici, eroul, chiar dacă măcinat de puternice tensiuni interioare, nu este încă un personaj tragic. Prin semnarea și supunerea lui încăpățănată, prin „obediința sa la limită”, el anulează programatic ideea de tragic. În acest context, cu atât mai neașteptat este finalul, care „mîntuiește” eroul, integrându-l într-o ordine semnificativă a lucrurilor.

Moartea lui nu mai este accidentul stupid și revoltător prin absurd, ca în nuvela lui Geo Bogza, ci enunță, curajos, dreptul la tragic al omului. Ruptura în ritmul filmului e evidentă: timpul pare a se dilata, tensiunea e maximă, eroul e pus sub lupă și scrutat. Iar noi vedem clar cum, în vecinătatea morții, Iacob capătă o altă, nebanuită dimensiune și, din disperarea chinuită a unei ființe chircite într-o poziție ca și pre-natală, odată cu hotărîrea de a ieși din corfă, se naște în cet Omul, tot mai drept, mai întins (chiar dacă smuls din rădăcini și suspendat între cer și pămînt), mai demn în raport cu sine.

Impulsul care determină ieșirea lui din starea de prostrație și asumarea luptei împotriva „destinului”, deci, forțarea limitei, în sens tragic, este neașteptata rostire a numelor celor mai dragi dintre oamenii universului său închis: numele copiilor și a celor

două femei care îi ocupă gîndurile. Puterea cuvîntului e generată de — ni se spune tăios — unicul sentiment prin care putem ieși din starea de lăsa indiferență. În ultimă instanță, deci, „Philia”, integrînd în mișcarea ei tot ce plutește nediferențiat în zona ambiguă a erosului, reprezintă singura șansă de re-întare în ordine.

E clar că orice existență poate sfîrși într-o moarte mediocră, iar Iacob, cel care se adapta la tot, nu putea deveni un personaj tragic. Numai prin spargerea limitelor și forțarea (chiar fără speranță) a propriei naturi, plus dorința limpede de a ieși din cochilie,

personajul este, în sfîrșit, mîntuit și integrat, cu respect, în ordinea tragicului, „formă supremă a criticii pe care arta o poate aduce vieții”.

Și, astfel, se reușește în *Iacob* un fapt puțin obișnuit la moderni: se izbuteste să se povestească personajul în adîncime, cu omenescul mai vast decît omenescul aparent și previzibil în el. Cineastul construiește, și are puterea de a exprima cinematografic, destinul unei ființe la nivelul unde individualul și tipicul sînt una.

Cristina NEAGU

Sub semnul rigorii clasicizante impusă de universul
Agîrbiceanu: Flăcări pe comori de Nicolae Mărgineanu.
Scenariul: Ion Brad. În imagine,
Petronela Mirza și Remus Mărgineanu



publicul
are cuvîntul



Stagiunea (și nu numai ea) văzută cu ochi de cinefil împătimit

Masă rotundă cu tinerii de la „Automatica“

De ce tinerii de la „Automatica“?

Pentru că:

- este stația-pilot a unei ramuri de vîrf în industria românească

Pentru că:

- aici s-a realizat un film documentar numit: „Ah, tinerii din ziua de azi!” în care au jucat și unii din interlocutorii noștri

Pentru că:

- aici, la „Automatica”, media de vîrstă este foarte tînă, iar tinerii, se știe, sînt cei mai fideli spectatori și suporteri ai filmului românesc

Atenție mărită la cronica orală!

Cronica orală există! Ea face ca, în primele zile după premieră, la un film să fie coadă în fața casei de bilete sau să ruleze stinger, cu câțiva spectatori în sală. Pentru că majoritatea publicului optează încă pentru un spectacol despre care „a auzit”, de la cei din jur, în familie, la școală, la locul de muncă: „e un film bun”, „merită să fie văzut”. Sau dimpotrivă.

Nu negăm, firește, rolul cronicii „scrise” care fixează și așază opera de artă într-un sistem de referințe culturale — acestea apar, de regulă, mai târziu, când verdictul publicului s-a dat, când eticheta e gata pusă (aici funcționează sistemul binal Da/ Nu) și influențează doar o redusă categorie de împătimiti ai frumuseții. Desigur, nu vrem să cădem în eroarea de a valida orice judecată de gust emisă pe cale orală, nici nu considerăm imbulzeala de la casa de bilete un argument suficient și eficient într-o scară valorică. Dar...

Dar, dacă sîntem de acord că filmele se fac pentru oameni, pentru modelarea personalității lor în numele unui ideal, ar fi bine ca întîlnirile directe dintre cinești și beneficiarii operei lor aflate, de multe ori, în zona sporadicului și, uneori, a festivității, să intre mai des în miezul problemelor comune, să provoace un dialog sincer, deschis, fără reticențe, profitabil pentru ambii parteneri ai ecuației artistice.

Astfel de gânduri sună ca o concluzie, nu ca un preambul. Și ele chiar sînt o concluzie a citorva ore de discuții despre recente premiere, despre filmul românesc, în general, purtate cu tineri de la întreprinderea „Automatica”.

De ce am ales această stație-pilot a unei ramuri de vîrf a industriei românești? Din mai multe motive, cel esențial fiind tot un film, un documentar intitulat **Ah, tinerii din ziua de azi!** realizat aici, acum 3-4 ani, de către tînăra regizoare Tereza Barta, film în care făceam cunoștință cu autorii primului robot industrial românesc, autori laureați ai premiului Academiei R.S.R.

Între timp, familia roboților a crescut și s-a diversificat, spiritul novator, creativitatea tehnică a tinerilor muncitori, ingineri, maeștri spunîndu-și cuvîntul. Media de vîrstă a „Automaticii”, ca și a celor mai multe întreprinderi din țară, e tînără și, cum tinerii sînt cei mai fideli spectatori, am consimțat opiniile citorva dintre ei despre filmele anului, despre viitorul filmului românesc.

Să notăm, pentru început, mărturiile „unor băieți care fac roboți”.

● **Liviu Cureleț** — lăcătuș de roboți: „Un film e bun cînd e adevărat. Am văzut **Iacob** și n-am cuvîntat să vă spun ce-am simțit vîzînd acest film — în munca mea nu folosesc cuvînte...

— **Folosii limbaje...**

— Da, e un film despre viața grea a minerilor de odinioară. Regizorul știe să imbine sunetul cu imaginea, să-ți transmită sentimentele personajelor. Dorel Vișan, în rolul lui Iacob Onisia, este extraordinar. Sînt și filme la care te plictisești de moarte, pe care le uiești imediat. Dacă nu le ții în minte, înseamnă că nu mi-au plăcut. Filmele despre muncă, despre șantier sînt cam des neconvingătoare și de aceea unii — de pildă eu — preferă filmele care să ne destindă, comedii, filmele polițiste, istorice. Actualitatea o cunoaștem, o trăim și sîntem mai exigenți cu filmele inspirate de ea.

● **Alexe Dimofte** — frezor: Sînt in-

structive și filmele de muncă și dacă lucrezi în domeniu, le apreciezi altfel. Eu am fost pe șantier și mă interesează filmele despre viața șantierei, despre greutățile și sacrificiile pe care le implică. În ultimul timp, n-am prea fost la cinematograful, că m-am căsătorit și avem un copil de un an. Am văzut, totuși, **Extremul la dîrtigență** în care Tamara Buciuceanu a fost la înălțime și Ion Caramitru a jucat foarte bine. Văzusem episoadele anterioare cu **Liceenii**, distractive, tînești. Mi-au plăcut și cele două comedii **Buletin de București** și **Căsătorie cu repetiție**. Cînd eram necăsătorit vedeam toate filmele. Preferații mei: Sergiu Nicolaescu și Doru Năstase. Mă pasionează, îndeosebi, filmele istorice — **Mihai Viteazul** l-am revădat oricînd. Dintre cele de actualitate, cel mai aproape de viață, de adevăr, mi s-a părut **Orașul văzut de sus**, un film cu oameni ca-n viață. Ca să-mi placă, un film trebuie să aibă tot: și subiect, și actori buni, și montare, și muzică.

● **Eugen Orlovski**: — strungar: Sînt de 17 ani în Automatica...

— **Cîți ani aveți? Păreți foarte tînăr.**

— 34! Filmul aflat în fruntea topului personal: **Prin cenușa imperiului**; în topul stagiunii: **Rezervă la start**. Nu știu dacă reflectă perfect realitatea vieții sportive, dacă, într-adevăr, este necesar un efort atît de mare în obținerea performanțelor, dar mi-a plăcut ideea filmului care se regăsește în orice loc de muncă: oricînd, un tînăr, dacă vrea să fie primul, se poate afirma. Antrenorul era exigent, cerea multe sacrificii de la echipă, exista și suspiciune și neîncredere în capacitatea tînărului, dar vocația acestuia a învins toate obstacolele. Și la noi în secție a venit, în urmă cu cîțiva ani, un tînăr absolvent de liceu cu calități deosebite, foarte serios și muncitor, a învățat repede și bine meseria și, deși nu avea părinți să-l îndrume, să-l ajute, singur a hotărît să urmeze facultatea la seral și a absolvit-o cu media zece. Astfel de tineri există, și despre ei merită să se facă filme.

Pe lîngă această categorie de spectatori mai mult sau mai puțin ocazionali care se bucură cînd se întînesc pe ecran cu eroii vîrstei lor în ipostaze verosimile, convingătoare iar atunci cînd constată că sînt doar scheme, teoreme demonstrate fără vi-branțe, le șterg din memorie, fără mari regrete, există și fanii, microbistii, pasionații, cei care „mîncă film pe pîine”, cei care vād tot, știu tot, fac clasa-samente, ierarhii, și-au format o cultură cinematografică și se simt implicați în destinul filmului românesc. Sînt cei prezenți în sălile de premieră, cititorii și corespondenții asidui ai Revistei „Cinema” și ai rubricilor dedicate filmului în orice publicație, cei care și-au concediu în zilele „Galei filmelor pentru tineret” de la Costinești, cinefilii participanți la cursurile și concursurile de cultură cinematografică. În termeni sociologici, sînt ceea ce se cheamă lideri de opinie, co-autori ai cronicii orale de care aminteam la început. Este îmbucurător faptul că numărul lor este în continuă creștere, că dragostea lor pentru filmul românesc nu este știrbită de unele reușite parțiale iar încrederea în potențialul cinematografiei noastre obligă.

**Debut promițător,
promisiune onorată:
George Alexandru
în Noi,
cei din linia întîi
de Sergiu Nicolaescu
și Titus Popovici**





Aproape de viață, aproape de adevăr: Orașul văzut de sus de Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și George Constantin

Lucia State și Cîntia Ungureanu lucrează amîndouă la centrul de calcul al întreprinderii „Automatica” și sînt coechipiere, alături de alți trei colegi, în concursul de cultură cinematografică organizat de Comitetul municipal al UTC în colaborare cu întreprinderea cinematografică a municipiului București. Iată cîteva din opțiunile, preferințele, sugestiile lor:

● **Lucia State:** Dintre filmele cu și despre actualitate am urmărit, cu sufletul la gură, *Niște băieți grozavi* al lui Cornel Diaconu. M-au interesat, îndeosebi, relațiile de muncă. N-am găsit nici o notă falsă în filmul ăsta. Nu mi se pare exagerată nici plecarea tinărului, convins că l-a făcut o nedreptate, nici cum reușește să se integreze în noul colectiv. Au mai fost filme despre agricultură, dar aș prefera să nu vorbesc despre ele. Păcatul celor mai multe filme de acest gen este că sînt greu credibile. Am văzut, de curînd, și *Duminică în familie*, e vorba de meseria noastră, un om care poate fi înținit adesea, distrat, isteț, care trăiește doar pentru profesie. Frumoasă era și relația între frați, chiar matusa era un personaj credibil, păcat însă că primele replici sunau fals, neconvingător.

● **Cîntia Ungureanu:** Un succes al

stagionii a fost în flecare zi mî-e dor de tine, apărut într-o suită de filme bune. E o reușită a regizorului Gheorghe Vitanidis într-un gen destul de greu, și comedie și muzical. Emilia Popescu, pe care o știu din filmul lui Horia Lapteș *Scurtă întîlnire*, se dovedește o revelație. Aș vrea să menționez și cîteva reușite ale unor tineri cinești în filmele din ultima perioadă. Lucian Nuță din *Niște băieți grozavi* e foarte bun, un actor de viitor, George Alexandru, care promitea în *Nol, cei din linia întâi* se confirmă în *Rezervă la start*. În legătură cu regizorul acestui film, am mare încredere în Anghel Mora care s-a afirmat întîi ca scenarist. Ultimele producții sînt mai aproape de un portret al generației noastre. Am dori să vedem lung metraje semnate de regizorii tineri de la „Sahia”, ale căror documentare m-au convins de talentul lor: Laurențiu Damian, autorul portretului cinematografic al Mariei Tănase, Ovidiu Bose Paștina, care a realizat tulburătorul poem *Iar ca sentiment, un cristal*, Sabina Pop, care a prins atît de bine pulsul unei vîrste în *18 ani. Stop cadru*. Din această perspectivă m-a dezamăgit, mi s-a părut neconcludent, serialul cu *Liceenii* din care *Extemporal la dirigenție* e, cred eu, cel mai

scazut episod; avea un conflict contrafacut.

— E, totuși, o comedie, o convenție pe care o acceptăm din start...

— Se pot găsi și convenții mai inspirate. Succesul de public poate să însemne, uneori, coborîrea exigenței, în fond, deformarea gustului acestuia. Nicaieri în lume nu se produc numai capodopere, dar aceasta nu înseamnă că nu trebuie să aspirăm la perfecțiune... Pe lîngă cei menționați, ca speranțe ale cinematografilor noastre, aș dori să-i amintesc și pe Cristina Nichituș Mihăilescu, regizoarea *Pădurii de fagi*, pe interpreta Anca Sigartău, pe Teodora Mares, dezinvoltă și în comedie, Ecaterina Nazare — o acrită cu largi disponibilități artistice și pielada de operatori foarte buni pe care îi avem: Vlad Păunescu, Călin Ghibu, Florin Mihăilescu, Marian Stanciu etc.

● **Laurențiu Geambașu** — (șeful secției roboți, unul din protagoniștii documentarului *Ah, tinerii din ziua de azi*, fost cineamator în anii studenției, pasionat fotoamator și azi, pe care-l regăsim printre promotorii creației tehnico-științifice din întreprindere, dar și printre membrii cenaclului literar „Daniel Turcea”: Cred că, după „roada mică” reprezentată de trecerea unui însemnat număr de operatori în rîndul regizorilor — Nicolae Mărgineanu, George Cornea, Nicu Stan, a venit momentul „roadei mari” în cinematografia noastră — trecerea regizorilor în rîndul scenariștilor. În fond, regizorul este ca un dirijor: partitura primează. Subiectul este factorul primordial, pe el trebuie pus accentul — mai ales în filmele dedicate actualității. Către film, cred, ar trebui atrase și forțele creatoare din celelalte domenii ale artei. Mă refer la tinerii artiști care ar putea să realizeze prin film un sincretism al generației noastre. Mă gîndesc, de pildă, la un film — emblemă a deceniului nouă, cum a fost *Apa ca un bivoli negru*, la începutul anilor '70. Nu trebuie să vină o inundație care să unească aceste forțe existente, într-un poem citadin al reconstrucției Bucureștiului sau al reamenajării Dimbovitelor. Toate valorile extraordinare ale culturii noastre actuale ar trebui să pătrundă în film, să lase un manifest vizual posterității și pe această cale, a filmului, cea mai frumoasă „concesie” pe care tehnica a făcut-o artei.

Mă gîndesc la substratul filosofic al filmelor noastre, uneori precar. Cum ne înfățișăm noi lumii, cum ne cunoaște lumea specificul național, complexitatea ființei noastre etnice, bogăția sufletească văzînd-ne filmele? Din această perspectivă eu aleg din actuala stagiune *Iacob* după Bogza și *Flăcări pe comori*, realizat după romanul „Arhanghelii” al lui Agărbiceanu, în care există cel puțin o secvență antologică, filmată cu măiestrie de Vlad Păunescu — cea a tricolorului fluturînd pe turla din Blaj. S-au spus, aici, nume de regizori, de actori (la care aș vrea să-i adaug, neapărat, pe Ștefan Iordache, Claudiu Bleonț și Rada Istrate), avem, deci, toată suprastructura filmului — n-avem încă, sau nu-i destul de solidă, structura lui care să dea naștere, pe ecran, acelor povești, acelor personaje „simple”, complicate ca-n viață.

Masă rotundă consemnată de Octavia TREISTAR



„Distratul” din viață proiectat în film: George Mihăiță (cu Blanca Brad) în *Duminică în familie* de Francisc Munteanu



Proba publicului trecută cu brio:
Cucoana Chirița de Mircea Drăgan,
cu Draga Olteanu-Matei, Iléana Stana Ionescu
și Adriana Schiopu

Ce răspunde spectatorul cînd nu este întrebat, dar ne scrie la redacție

Scrisorile spectatorilor au venit în întîmpinarea intenției noastre de a publica în „Almanah '89” un **Dosar al ecranizărilor anului** — cu un binemeritat accent pe cele reprezentative. Din păcate, timpul scurt care a trecut de la premiera filmului **Flăcări pe comori** nu le-a îngăduit corespondenților noștri să-și așeze gîndurile și rîndurile și în ce privește ecranizarea soritorului Ion Brad și a regizorului Nicolae Mărgineanu după opera lui Agărbiceanu. **Flăcări pe comori** rămîne, așadar, pentru „curierul” revistei noastre.

Deocamdată, cale liberă a opiniilor spectatorilor asupra filmelor **Cucoana Chirița**, **Culbul de viespi**, **Pădureanca**, **Moromeții** și **Iacob**.

P.S. Tuturor corespondenților noștri le mulțumim pentru prețioasa colaborare, celor care au uitat să-și treacă adresa completă pe plic le repetăm rugămîntea, ca, pe viitor, să nu mai uite. Orice opinie merită să aibă nu doar „adrisantul” cunoscut, dar și „expeditoarele”...

Cucoana Chirița

Comediile lui Alecsandri — ca de altfel, mai tîrziu, cele ale lui I.L. Caragiale — realizează o imagine completă și complexă a societății românești din a doua jumătate a secolului trecut, au puterea de a sintetiza „adică, de a da conșpecte de mare generalitate unei lumi, unei epoci, înglobînd tipuri, moravuri, stări de spirit caracteristice...” (vezi Valentin Silvestru, în „Astra” nr. 8/1987 p. 14).

Iată deci, pornind de la aceste considerente, cit de mare a fost sarcina pe care și-a asumat-o Mircea Drăgan, cînd și-a propus să aducă pe ecran lumea pieselor lui Alecsandri.

Desigur, ne interesează translația de la literatura lui Alecsandri la film și de aceea e legitimă întrebarea: cit din universul acelei lumi înfățișată de cu-

noscutul scriitor a trecut în filmul pe care îl analizăm. Cu aportul unei binecunoscute actrițe (Draga Olteanu-Matei, în calitate de scenaristă și interpreta a rolului principal), Mircea Drăgan încearcă să redea societatea românească din a doua jumătate a secolului trecut, societate aflată în rapidă schimbare, „pe toate planurile”. Avînd-o în obiectiv pe Chirița, eu cred că filmul a scăpat din vedere atmosfera acelei epoci, starea de spirit a societății românești, din acea perioadă. Mai exact spus, pelicula lui Mircea Drăgan n-are destulă profunzime și subtilitate. Totuși, filmul are cîteva momente bune, puse în evidență de excelența interpretare actoricească și de muzică. **Cucoana Chirița** conține, cred, o secvență antologică, memorabilă. Nu-mi amintesc să fi întîlnit în vreo comedie românească o secvență de forță și intensitatea aceleia în care oacheșul bucătar (Jean Constantin) îi servește masa în pat lui musiu Sarl (Stefan Tapalaga). În dorința lui aprigă de a se „sfărțuți”, zelosul bucătar ale cărui „bile negre” nu-l slăbesc nici o clipă pe musiu Sarl, își pune în mișcare toate deprinderile, toată priceperea, încît

n-a lipsit mult să-și sufocă partenerul. Umorul, fantezia, finețea și concentrația replicilor sînt aplaudate la scenă deschisă de către publicul din sala de cinema. E adevărat că Jean Constantin și-a găsit un partener pe măsura în Ștefan Tapalaga, caruia rolul îi vine mînușă.

Ultimele secvențe ale filmului îl aduc în prim plan pe falsul director, cel care răstoarnă planurile Chiriței. Constat cu uimire, și de această dată, cu cită naturale și distincție își poartă lurie Darie anii. De la Mihai Gălățeanu din filmele lui Vitanidis — **Canțemir**, **Muschetarul român** — și de la Simion din **Frații Jderi** și **Ștefan cel Mare** în regia lui Mircea Drăgan, lurie Darie nu s-a mai întîlnit cu un rol așa de cuceritor și de simpatice. Și tot în aceste secvențe reținem și prezența (în)cîntătoare a lui Dumitru Rucăreanu, un actor pe nedrept folosit atît de rar în filmul românesc. Aproape pe toată întinderea filmului se detașează, de asemenea, jocul plin de aplomb și de strălucire al lui Dionisie Vitcu. În rolul lui Ion, sluga din casă, care comentează, cu ironie și

publicul
are cuvîntul

bun simț, apucăturile stăpînilor săi. Filmînd cu prosepțime și plăcere tablouri pline de antren și veselie ale Moldovei de odinioară, Mircea Drăgan trece și acest examen în fața publicului, realizînd un progres față de seria BD-urilor, dar un progres nu atât de mare pe cît ne așteptăm.

Marga GAVRILĂ
- Corad-Galați

Cuibul de viespi

Cu entorsă la picior m-am dus sa vad „Gaițele”, nu-mi pare rău, dar... Acum **Cuibul de viespi** m-a făcut sa

lui, acesta îmi spunea că filmul place, că mulți spectatori, nevînd piesa cu alte distribuții, ceea ce vîd în film le place și asta se pare că-i destul, sau, în orice caz, important. Sîntem în familie, nu-i așa? putem scrie ceea ce am putea spune și verbal, ca de pildă: Ovidiu Iuliu Moldovan e un Mircea al zilelor noastre... dar nici nu știu alt actor care ar fi putut juca în locul lui! El nu e genul de „mascul feroce”, dar să zicem că place și e înțeles! Maria Ploae e și nu e Margot. Eterică și blindă, Margot de pe vremuri era o „întimplare” în familia Dudulenilor. Maria Ploae e mai aproape aici de parvenitii Duduleanu, se descurcă destul de bine pe parcursul unor scene, (în plus) destul de dificile. Păcat că regizorul Horea Popescu a scos jocul de cărți care aducea a „grande maison” și stîrnea tot atîta ilaritate cît ceea ce a fost adăugat. Fraulein — Ioana Stana Ionescu, foarte, foarte bine se achită în acest rol greu ce trebuie „turuit ca pe apă” și simpatica noastră actriță reușește foarte bine. Față de Natașa Alexandra, este avantajată (sau dezavantajată) de tinerețe și dragălaşenie! Ce să mai spun de Tamara Buciuceanu care este extraordinară, cu toate că și ceilalți sînt foarte bine — dacă n-ar fi să discutăm decît de Gheorghe Dinică, căruia comedia îi vine mînușă, parca mai ceva ca drama. Dar ce nu-i vine lui bine? În orice caz, în fața actorilor noștri mă plec cu res-

Pădureanca

Pornind de la o năvelă fără prea multe speculații psihologice, sociale și umane, scriitorul Augustin Buzura și regizorul Nicolae Margineanu au conceput o operă cinematografică de certă valoare artistică: **Pădureanca**.

Eroii sînt bine individualizați prin replici definitorii, prin felul lor de a acționa și de a gîndi. Actorii le dau viață, le dăruiesc trup și suflet din trupul și sufletul lor, făcîndu-ne să vibrăm la rostirea unor replici-cheie. Parcă numai Victor Rebengiuc ar putea spune astfel: „A intrat holera în sat!”, numai Manuela Hărăbor ar putea repeta acel plin și dureros „nu pot, nu pot!”, numai Șerban Ionescu ar putea ezita să întrebe într-un moment dificil: „Ce rude ai tu?”, și numai Adrian Pintea ar putea replica: „Doamne, apără-l și proteje-l că eu m-am saturat!”

Imaginea, decorul, costumele își aduc, simultan, contribuția considerabilă la realizarea filmului. Acesta constituie un tot, dar cîteva secvențe antologice merită subliniate: visul (prologul filmului), secerișul (amintind de *Tess*), udatul curții de către Sofron (metaforă pentru stingerea focului lăuntric), culminînd cu „răcorirea” finală prin cîntec și joc (ce bun actor, acest Șerban Ionescu!), scena pețitului și cea următoare, a întoarcerii din pețit și a izbucnirii vulcanice a lui Busuioac (torentialul Rebengiuc — demn de un „Oscar!”), finalul care încununază opera, prin semnificațiile lui, prin revelația lui Busuioac asupra „adevăratei” cauze a morții năpraznice a fiului său. Totul se îngemănează perfect în acest film echilibrat, dens, matur, cu caracter de generalitate. Trecerea din planul oniric în cel real, amîndouă tragice, scene alterînd, prin contrastul culorilor, (una nocturnă, alta a secerișului), idilismul (casa pădurencei) sau tragismul (groapa comună văzută sub semnul crepusculului), totul „curge” armonios în acest film despre patima de a trăi și groaza de moartea odioasă, despre dragoste și puterea ei. Sigur că pledez pentru a considera **Pădureanca** dacă nu o capodoperă, cel puțin un film de vîrf al cinematografului românesc.

Ralu FILIP,
București

Recital Tamara Buciuceanu-Botez: Cuibul de viespi
de Horea Popescu, cu Maria Ploae, Marin Moraru
și Gheorghe Dinică

mă gîndesc tot timpul la piesă. Eram foarte tinăra cînd am văzut piesa cu Sonia Cluceru pe care o credeam de neînlouit. Azi pot spune filmului: „Recital Tamara Buciuceanu”. Vorbînd cu responsabilul cinematografului

pect și le sînt recunoscătoare că-mi sînt contemporani...

Ștefania ZAMFIR,
Drumul Taberei 7, București

Am văzut și revăzut filmul **Pădureanca**. Nu știu... eu mă exprim greu, nu am darul scrisului, de aceea cum aș putea exprima sentimentele trezite în mine de acest film? Pot spune doar atît: am fost vrăjită. Este unul din filmele care pot fi revăzute de nenumărate ori fără a te plictisi, descoperind de fiecare dată ceva nou, un mic amănunt... (Eu l-am văzut de numai șapte ori).

Cineva m-a întrebat: „Da' ce ți-a plăcut chiar așa la filmul ăsta?” și eu n-am știut ce să-i răspund, căci absolut totul m-a fascinat: scenariul, regia, imaginea, muzica și... jocul actorilor.

Vreau să subliniez minunata creație a lui Adrian Pintea în rolul lui Iorgovan. Din nou Pintea a dat măsura talentului său. Este un actor cu multiple posibilități (sper că după acest rol nu va fi dat din nou uitării). Marturisesc că îl iubesc, dar nu admir jocul lui pentru că-l iubesc, ci îl iubesc pentru jocul lui.

Edina CSIKI,
elevă cl. XI-a liceul
Miron Constantinescu – Arad

O operă unitară, cu secvențe antologice



...trup și suflet din trupul și sufletul lor
(Victor Rebengiuc și Mihai Constantin
în *Pădureanca* de Augustin Buzura și Nicolae Mărgineanu)

Moromeții

Reprezintă pentru cinematografia noastră un moment de referință atât ca transpunere a unei opere literare cit și, mai ales, privind modalitățile de abordare a unui univers care se încăpățânează să se mențină închis. Nu știu ce mă determină să scriu despre acest film asemenea cuvinte de laudă. Poate reînținerii cu personajele care și-au uitat autorul, poate nostalgia capodoperei mult așteptată de filmul

romănesc, poate, sensibilitatea uitată a liceanului care azi poate spune că a regăsit întocmai conturate și împlinite chipurile unui roman drag sufletului nostru. Filmul lui Stere Gulea re-aduce azi aminte de filme ca *Pădurea spinzuraților*, *Setea*, *Moara cu noroc* atât ca realizare prin mijloacele filmului, cit și ca evocare autentică a unui univers românesc extrem de pretențios. Problemele de atmosferă atât de importante vizualizării sînt atât de bine realizate încît, pe nesimțite, te aduc în atmosfera autentică a romanului. Sărăcia transpare ca o realitate. Moromete apare ca un ins care își bate joc de ea cu știința că ea nu este perpetuă. Alături de cinstea lui nepotrivită cu vremurile trăite sînt și valorile morale ale pămîntului nostru, onest moștenite de Ilie și trecute fiilor încăpăținați, cu vorba bună, cu răbdare, cu tenacitate, cu parul chiar,

cînd iau lucrurile întorsături ce-i fac să i se urce în cap fără motiv.

Momentele de bază ale cărții sînt atât de bine întrețesute, încît filmul nu este lipsit de o atît de mare nevoie de mobilitate; nu sînt cadre care să treneze, să facă să se moleșescă sensurile; societatea apare în tot ce avea specific la vremea aceea, lucru atît de important pentru o poveste aflată la 50 de ani distanță în trecut — iar sensurile nu sînt artificiale — ostentativ evidențiate. Ele, vorba lui Niculae cînd va fi mai mare, „știu pe ce se bazează”. Meritul revine și lui Stere Gulea și operatorului Vivi Drăgan Vasile. Toată lumea cred că a observat ce diferit este Victor Rebengiuc în *Pădureanca* și *Moromeții*. Cineva spunea că ecranizarea aceasta îl aștepta pe Rebengiuc. Mai mare laudă unei mari interpretări nu se poate aduce.

Laudă tuturor celor care au contribuit, în cea mai mică măsură, pentru ca acest film să ajungă la cea mai înaltă măsură a realizărilor noastre cinematografice.

Mulțumirile spectatorilor pentru acest minunat spectacol de film și înaltă simțire într-ale literaturii!

Manole CONSTANTIN
str. Zidarului nr. 9 București

Am văzut filmul în primele zile de rulare și știu că nu e ușor să scrii despre el, cum nici n-a fost prea comod de urmărit. Ca privitoare, am fost cutremurată de încrîncenarea cu care s-a trăit în film. Am spus, după vizionare, că am avut senzația de-a nu fi privit un film ci, sînd în dreptul unei ferestre deschise, am urmărit familia Moromete. L-am „simțit” tot timpul pe Marin Preda. Cred că numai un împătimit al scrierilor maestrului — ca Stere Gulea — putea aduce așa de bine cartea pe pinza. Impresionantă este și exactitatea actorilor — conform personajelor lumii lui Preda. Încep cu Luminița Gheorghiu — revelație — ce a făcut tandem perfect cu Victor Rebengiuc — magistral! Îl priveam și nu mi-l mai puteam închipui pe stradă, în sacou, cu cravată, cu ochelari... probabil cel mai bun rol al său. Surpriza vine și de la Marius Bădea — un Niculae „ca-n carte” care a fost învățat să înțeleagă exact zbuciumul copilului ce vrea să cuprîndă, cu mîntea lui, toate minunile lumii. Bijuterii actricești au constituit în roluri secundare Gina Patrichi și Mitică Popescu („imperial”, ca-n *Glissando*). Muzica Corneliu Tăutu, ca și imaginea lui Vivi Vasile Drăgan, reprezintă alte reușite ale filmului. Așa cum antrenorul împarte succesul victoriilor cu elevul (echipa) sa, astfel Stere Gulea este răspunzător pentru împlinirea acestui film. Singurul regret: de a nu fi participat la spectacolul de gală, cînd i-aș fi putut aplauda pe cei ce-au realizat această ecranizare. Sînt curioasă cum va fi primit la eventualele participări internaționale (dacă-l vor înțelege).

(n.r. — Între timp, curiozitatea dumneavoastră a fost satisfăcută: filmul a fost și înțeles și premiat)

Ruxanda CONSTANTINESCU
str. Cozieni 71
București

filmul
în contextul
culturii

Eseistică. film și filozofie

Interesați sau de-a dreptul pasionați de cinematograf, scriitorii români posbelici s-au referit la el nu de puține ori și folosind diverse tipuri de discurs literar. În alte articole am analizat din acest punct de vedere câteva opere memorialistice și „jurnaliere”, din care am decupat trimiterile la arta a șaptea. Mă voi opri acum asupra unor eseuri propriu-zise, dedicate în chip expres creației cinematografice. Cu ele, intrăm într-o zonă limitrofă, criticii specializate — și totuși bine diferențiată de ea prin anumite caracteristici. La nivelul modelelor generale, supraindividuale, s-ar putea spune că cele două „zone” formează un cuplu complementar: avem — pe de o parte — perspectiva criticilor de cinema, care se aplică asupra operelor cu o precizie profesională mai strict „tehnică”, inventariind diversele compartimente de creație (regie, imagine, joc actoricesc și celelalte), în timp ce — pe de altă parte — perspectiva eseistilor „nespecialiști” tinde spre interpretarea conținutistică, spre divagația „filozofică” pe marginea subiectului și a personajului, spre o „hermeneutică” a simbolurilor și semnificațiilor de profunzime. În maniera din urmă scriu despre filme — alegând câteva exemple — Alexandru Paleologu ori N. Steinhardt, Nicolae Manolescu ori Romulus Rusan. La calea jumătate între cele două variante s-ar situa — cred — activitatea de critic specializat a lui D.I. Suchianu, care se atașase breslei după ce urmasa „școala” eseisticii interbelice. Pentru exploatarea acestui drum de mijloc, bogat în virtualități, sînt încă de căutat soluții. Oricum, nu s-au prea iscat pînă acum — din câte știu — discuții-analize consacrate tipurilor de exegeză cinematografică frecventate la noi,

Pășind
pe
teritoriul
meditației
filosofice:

Iacob,
cu
Dorel
Vișan
și
Cecilia
Birbora

astăzi ca și ieri. O cercetare pe această temă ar merita întreprinsă cîndva, căci ne-ar putea conduce la unele concluzii cu mai largă relevanță privitoare la mentalitățile culturale și intelectuale din spațiul românesc.

Întîlul pe care l-am numit adineaori e Alexandru Paleologu. Secțiunea dedicată filmului în cartea sa intitulată *Alchimia existenței* (C.R., 1983) ilustrează cu brio acea perspectivă „divagatorie” și „filozofică”. Eseist de prim rang al literaturii noastre, în descendența unor — să zicem — Ibrăileanu, Lovinescu, Zarifopol sau Ralea, Al. Paleologu comentează câteva opere cinematografice în stilul său liber și spontan, imbinînd „filozofia” cu confesiunea și erudiția cu impresionismul colocvial. Rezultă o serie de glose de mare finețe interpretativă, fie că e vorba despre o capodoperă precum *Călăuza lui Tarkovski*, de o melodramă caligrafică precum *Tess* al lui Polanski, despre serialele TV după *Temerarul* (*The Intrepid*) și *Jocul lelelor* sau despre ecranizarea sadoveniană *Ochi de urs*. Ceea ce se remarcă în primul rînd în aceste „încercări” (*essais*) despre filme este un anume gen de competență, chiar dacă, undeva, autorul chiar declară că — nici mai mult, nici mai puțin — „cultura mea «filmografică» e modestă” (p. 239); însă din sinceritatea sa timidă e de reținut mai curînd faptul că percepe cinema-

tograful din unghiul unei superioare integrări culturale, cum o dovedește întîlul cuvînt al măturării citate. Altfel, orizontul său „filmografic”, așa cum poate fi dedus din titlurile pe care le poartă, pare îndeajuns de cuprinzător: în cele câteva zeci de pagini îl întîlnim pe frații Lumière și filmele lui Cecil B. De Mille, *Noaptea și Blow-up* ale lui Antonioni, *La dolce vita* și *Così è l'uomo* de Fellini, *Tristana* a lui Buñuel, *Andrei Rubliov*, *Solaris*, *Oglinda* și *Călăuza* de Tarkovski, *Cinci seri* de Nikita Mihalkov (amintite fiind și pelicule „de consum”): *Cartagina în flăcări* și — într-un articol-evocare a lui Sergiu Al-Gheorghe, cuprins în altă secțiune — un film polițist nenumit — v. p. 164); iar din cinematografia noastră — *O noapte furtunoasă*, *Moara cu noroc*, *Pădurea spinzuraților*, *Reconstituirea*, *Proba de microfon*, *Croaziera*, *Concurs*. După cum „se vede”, filme bine alese, pe sprinceană, dovedind că autorul nostru are un sistem solid de repere în materie. Selecția sa de „trei filme datătoare de seamă pentru gândirea veacului” (cum i s-a cerut cîndva în cadrul unei anchete a Revistei Cinema) e tot atît de revelatoare pentru competența culturală (subliniez iarăși cuvîntul) a eseistului cinefil: el reține *Bow-up*, *La dolce vita* și „dipticul” *Rubliov-Solaris* (devenit mai apoi „triptic” prin adăugarea *Călăuzei*, conform precizării dintr-o notă ulterioară — p. 240).

Dincolo de extraordinara libertate a divagațiilor și a asociațiilor care face stilul lui Al. Paleologu, toate aceste referințe ilustre au o justificare principală, atinsă în „Orizontul filosofic în cinematografie” (răspunsul la ancheta citată): căci „Orice fapt de artă, ca fapt de cultură, implică o filosofie, prin urmare nu fac excepție nici marile creații ale cinematografiei.” (p. 234); nu în sensul influențelor directe sau al problematicii filozofice (care ar risca să devină „filozofardă”), ci sub formele specificității cinematografice: „Un film nu e mai bun fiindcă are în el mai multă filosofie (sau «metafizică»), dar un film bun și cu atât mai mult un mare film are vrînd-nevrînd un sens filosofic sau metafizic [...] cu cît filmul e mai bun, cu atît acestea bat mai puțin la ochi, adică fac corp comun cu expresia artistică, îi sînt imanente. [...] Ceea ce primează este imaginea, simțul concretului, detaliul revelator, expresia artistică. Sensul filosofic, perspectiva metafizică, dacă sînt, se impun prin efectul artei.” (p. 236-7). Asemenea precizări, în care finețea speculativă se împletește cu demnitățile „paradoxalului” bun-simț (Al. Paleologu fiind autorul memorabilei cărți despre „Bunul-simț ca paradox”), justifică îndrăzneala de a spune că *Tristana*, fără să se aplece printre „marile repere” și avînd „o filosofie foarte banală”, este „superior ca artă unei capodopere infinite mai complicate ca *Opt și jumătate* a lui Fellini, cu psihanalismul și simbolistica lui cam obositoare” (p. 237-8 — chiar dacă sînt admise „frumusețea poetică și profunzimea” celui de-al doilea).

La același nivel al speculației cu deschiderea teoretizantă, semnez și cele două tipuri posibile de ecranizare pe care Al. Paleologu le aproximează (în ideeă — firește — a intrării în rezonanță profundă cu valorile literare inspiratoare): unul este acela al transpunerii fidele, „literale”, astfel încît filmul să profite de pe urma plurisemantismului operei scrise, preluînd „sensurile virtuale ale interpretărilor posibile, fără a le bloca prin univocitate”; iar celălalt tip ar fi transpunerea „infidelă”, selectivă, care să aleagă o variantă anume, „blocîndu-le” pe celelalte și mergînd „pe linia unui sens existent în operă, dar încă nu decelat sau dezvoltat în mod clar” (p. 230). Distincții asupra cărora — cinești sau necinești — putem medita cu folos...

Ion Bogdan LEFTER

Filmele de pretutindeni și gîndurile de acasă

Publicul are cuvîntul

Urmînd povata „bate fieru’ pînă la cald”, vă trimit o Poveste cu cîntece) (și la propriu și la figurat) sau altfel spus, niște gînduri „Fără titlu” (dar cu muzică, citate și... speranțe). Mă amăgesc cu gîndul că nu o să vă... dezamăgesc (prea mult).

...Film indian. (Unii cititori tresar, alții strîmbă din nas, eu continui). Ca de obicei, două serii. (Una singură se pare că nu-i destulă pentru „risu-plînsu”, extaz ori (și) plictiseală. Și, nu în ultimul rînd, valoarea incasărilor. Tot ca de obicei, mare-nghesuială-mare. Mulți spectatori cu locuri în picioare (unii dintre ei la a doua sau a treia vizionare a filmului), care atunci cînd va fi „momentul” vor avea un motiv în plus de a (se) plînge. În-

la filmele „de-o serie” care-și scot afară — după nici o jumătate de oră — spectatorii așezați comod în fotolii. Performanțe și contraperformanțe. (Artistice, dar mai ales comerciale). Mă întreb ce secret al popularității au aceste filme care sînt privite de unii cinefili (nu puțini) cu o afisată ironie și superioritate?

Urmăresc genericul. Nici Fellini, nici Wajda, nici Pița, nici măcar Raj Kapoor! Cît despre actori, ce să mai spun? Nici în memorie, nici în colecția „Cinema”. Ce caută atunci un cinefil cu pretenții, aici?! Oh, ce jos m-am „coborît!” (La propriu, rîndul patru). Eu care... dar tac. Ascult melodia. Ritmul și armonia muzicii indiene mă cuceresc. Cîntecele acestea



**Tania Filip
în *Rezervă la start*
de Anghel Mora,
unul din
premianții
Costineștiului**

cepe filmul (fără completare). Sînt ocupate locurile rămase — ca prin minune — goale. Pentru perechea din fața mea, bucuria este de scurtă durată. Au venit posesorii „în drept” ai locurilor. Civilizat, cînstit, fără scandal, iluziile sînt spulberate. Două serii în picioare! Fără să ieși afară nici macar cu 5 (cinci) minute înainte de „sfîrșit”. Fără să fie o capodoperă! (Sau măcar pe aproape). Mă gîndesc

le găsesc mereu frumoase, proaspete, inedite, în dezacord cu „rețetarul” filmului comercial indian, arhicunoscut. (Mai cunoscut chiar — din păcate — decît „Rețetarul tip pentru preparate culinare” editat de „Direcția alimentației publice”). Bogați răi și săraci buni. Uneori chiar și invers. Culmi și abisuri ale personalității și condiției



...Din ceea ce se cheamă „sentimente simple:
Întoarcere la dragostea dinții
de Mircea Muresan, cu Rodica Muresan

umane. Dragoste și ură. Bine și rău. Bucurie și durere. Iar între aceste extreme, o puzderie de întâmplări și sentimente, majoritatea exprimate prin cîntece. „Doinele, romanțele, poezia lirică, toate acestea sînt opere de co-autor, prin care omul care le recită își exprimă dureroasele adevăruri sufletești de el descoperite. Romanța cea tristă te umple de o melancolică fericire. O scandăm și o cîntăm, ne-o însușim, îi devenim proprietari co-autori. E ca o reprezentație pe care ne-o dăruie o operă de artă, care e pe jumătate și a noastră”. Aceste afirmații aparțin regretatului critic D.I. Suchianu. Nu mai am ce „comenta” așa că încerc să urmăresc atent filmul. Nimic nou sub soare! Privesc discret în jur și observ că majoritatea spectatorilor sînt „prînși” de acțiunea filmului. Bieți naivi, nu?

Să nu fim răi și infatuați. Oamenii obișnuți (și nu numai ei) au nevoie de sentimente, obișnuite, firești, simple, calde. Umane. Neascunse în cine știe ce filosofie sofisticată. Nevoia de vis și speranță a rămas tot atît de mare — dacă nu cumva chiar a crescut — și în acest veac al supercalculatoarelor și odiseelor spațiale. Stăm în picioare sau așezați în fotolii bine ținute de podea, privind și ascultînd. Cîntecul acelei fete, bruna, îmbrăcată în sări, pare, — poate chiar este — cîntec de sirenă și nu toți sîntem asemeni lui Ulise. Cadem în capcana. Și ochii aceia mari și umezi, ca de caprioară, încep să te cucerească. Vraja cîntecului, „a”-ul acela prelung, vesel ori tînguitor, parcă-i o șoaptă dulce care te ademeneste „Lasă-ți lumea ta uitată/ Mi te dă cu totul mie”. Pe neștiute, începi să uști „unde și cînd” te afli. Sunetele îți răscolesc sufletul, trezind simțăminte tulburătoare. Visul „proiectat” în fața ta cuprinde și frînturi din proorile tale vise. Urmărești,

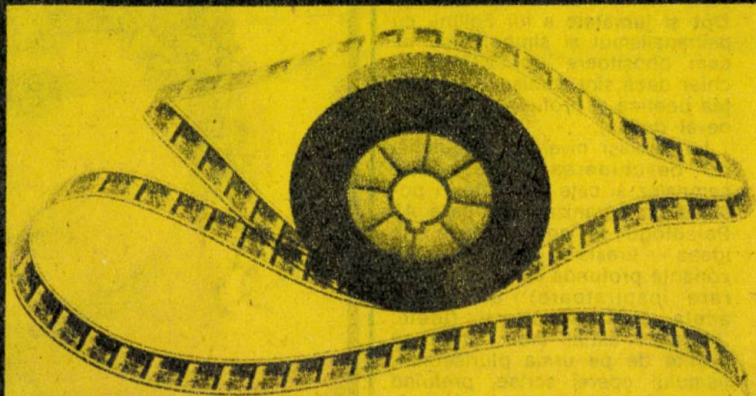
gînditor, o adevărată artă a tandreței, atingeri și mingieri, pe care poate doar Mircea Eliade a reușit să o descrie prin cuvinte, în fascinantul roman „Maitrayi”.

Sînt atîtea lucruri — bune și rele, izbutite sau nu — despre viața și oameni, acolo, pe ecran, în fața noastră! Iar în noi, este atîta nevoie de speranță, fericire și bine! De dragoste și tandrețe. Lacrimile noastre sînt un semn de solidaritate umană, nicidecum de naivitate. Ne bucurăm, suferim și vibrăm alături de semenii noștri — chiar dacă știm că „trairile” lor sînt simulate (mai mult sau mai puțin convingător). Încercînd să-i înțelegem, nu facem altceva decît să ne înțelegem pe noi înșine.

„Filmul rămîne un limbaj universal care pătrunde, datorită imaginii dincolo de frontierele de limbă și de obiceiuri teritoriale. El străpunge prin forța limbajului său emoțional zidul mentalităților adverse. Filmul îi revine un rol esențial pentru o mai bună cunoaștere între oameni”. Această declarație aparține lui Sharada Prasad, directorul Institutului indian al Mass Media. E cineva de altă părere?

...Sînt apropierea „The (happy)-end”-ului. (Nu mă așteptam să treacă timpul atît de repede!). Dincolo de „Jumini și umbre”, filmul de azi mi-a întărit și mai mult o părere: oricît de siropos și naiv ar fi, un film indian rămîne o poveste despre oameni — și acel „ceva” fără de care „nimic nu e” — dragoste. Și, mai ales, o poveste în care mai presus de cuvinte, este Cîntecul. Muzica. Despre care celebrul discipol al lui Enescu, Yehudi Menuhin, spunea „Muzica este forma noastră de exprimare cea mai veche, mai veche decît grăul sau arta. Începe odată cu vocea și cu nevoia noastră coplesitoare de a comu-

confesiuni



Nea Gică proiecționistul

Cînd eram mic, nedat la știință, am mai avut timp să fiu fascinat atît de film, cît și de orice lucru sau fapt petrecut în legătură cu el. Într-o ier-

hie afectivă pe care o hotărisem pe-atunci, proiecționistul și cabina lui (mai ales) ocupau un loc central perfect egal în drepturi, ca și în interes,

nica unii cu alții. De fapt, muzica este omul, mai mult decît cuvintele, căci cuvintele nu sînt decît simboluri abstracte care transmit înțelesuri reale bazate pe fapte. Muzica ne emoționează mult mai adînc decît cuvintele și ne face să reacționăm cu întreaga noastră făptură (...). Atîta timp cît omenirea va exista, muzica îi va fi esențială. Avem nevoie de muzică, cred, tot așa după cum avem nevoie unii de alții".

Cunosc foarte bine aceste adevăruri producătorii de filme din Madras, Bombay și Calcutta, nu? Și nu numai ei! Mă gîndesc cum ar „arăta” un western fără muzica country sau, să zicem, **Zorba grecul** fără incitantele ritmuri ale mandolinei. Cît ar pierde filmele franceze sau sovietice dacă ar fi lipsite de șansonete, respectiv de române?

Ies din cinematograful. Se înserează. Majoritatea „foștilor spectatori” se îndreaptă spre „Grădina de vară”, de unde răzbat sunetele unui cîntec popular. Naiba știe de ce, mi-a cam „pierit cheful”. Așa că mă îndrept spre casă. Pășesc, gîndindu-mă la atît de apreciată și iubită noastră muzică populară. La ce înseamnă ea pentru filmul românesc. Parafrazîndu-l pe Caragiale, „muzica noastră populară — e admirabilă, e sublimă, putem zice — dar (în filme) lipsește (aproape) cu desăvîrsire”. Sînt încă actuale — în acest „cadru” cuvintele lui Mihail Sebastian (roșite în 1925): „Utilizarea elementului specific românesc s-a făcut pînă azi întîmplător și superficial”...

Mă gîndesc la Maria Tănase. Dum-



Doi „cuceritori” pe cont propriu, dar și împreună:
Carmen Stănescu și Iurie Darie în *Muschetarul român*
de Gheorghe Vitanidis

tru Farcașu, Ioana Radu — dar dau doar cîteva nume — la filmul muzical românesc și... mă doare sufletul! (Mai sînt astfel de suferinzi, nu?)

„Ajuns acasă, am așternut pe hîrtie aceste gînduri. Le recitesc și mă întreb: Pot fi ele mai mult decît „vox clamantis in deserto”? Oare nu greșesc? Nu am căzut în vreo „supă a rețetarului”? (Sigur și voi în cea a dictionului... „Unde dai și unde crapă”).

Oricum ar fi, am scris aceste rînduri sub imboldul speranței că muzica populară românească își va găsi în filmele noastre — locul pe care-l merita. (Aici, cred, avem ce învăța de la filmele indiene). Am scris cu certitudinea că visul meu într-un muzical „popular” românesc („popular” cu ambele sensuri) nimeni nu mi-l va putea spulbera, cel mult „transpune”. (Cine? Cînd?).

Am scris aceste rînduri, cu speranța că nu supăr pe nimeni și că la întrebarea „Avaramu, Avaramu, dar, tovarăși, — cu (de exemplu) „Cine m-a dat dorului”, cum (cui) rămîne?”, există profesioniști competenți care mi pot răspunde inclusiv printr-un „Oscar” sau „Grand prix”-ul de la Cannes.

Aștept, ținîndu-le pumnii și reamîntîndu-le (dacă mai este cîmva nevoie) cuvintele faimosului dirijor Sergiu Celibidache: „Noi, românii, trebuie să fim mulțumiți. Avem un folclor excepțional. El este fotografia complexității noastre sufletești. În ultimă analiză e o priveliște asupra grîdinii pe care în parte o stăpînim. E capitalul nostru de mare preț”.

Iertată-mi fie cutezanța de a adăuga: Să-l folosim (și în filme) tovarăși!

Petrișor Horia OARGA
Cîmpeni

cu personajele dragi din filmele copilăriei.

De aceea, o lungă și fericită perioadă de timp, locul aflat deasupra tuturor și de unde creдем că, prin acel mic pătrat în zid, filmul țîșnește spre ecran, m-a pasionat teribil, dîndu-mi dimensiunea imaginativă a misterului ce nu-l voi pătrunde niciodată. Hazardul, ca de obicei în faptele importante, a făcut ca într-o simplă zi nea Gică (deja îl știam numele), proiecționistul din cartier, să nu mai albă țigări iar eu să-l fiu în preajmă...

Așa am ajuns, pentru prima dată, în Cabină. Și, doamne, ce zi a fost! Ore întregi am privit aparatul mătăhălos și zgometos mirîndu-mă cum poate el trimite pe pînză oameni, voci, culori. Atunci, pentru mine acel aparat era uzina de vise, iar proiecționistul, făcătorul de minuni. Nea Gică devenise prietenul meu, iar eu vedeam acum filmele de sus, ceea ce era cu totul deosebit, în ochii celorlalți copii, ca și într-ai mei, aceștia punîndu-mă ca pe un disc, să le povestesc ce-am văzut și cum e...

Veneam des în cabină, îl întindeam Carpații „fără” și țăceam. „Bă, — a-apuca nea Gică de vorbă —, e viață grea aici, sus”, și, vîzînd că nu spun nimic, continua: „Să vezi de zece de ori aceleași filme, să auzi oamenii în sală prăpădindu-se de riș cînd te nevasta ți-a plecat... e greu, mă, plictisul...”

Nea Gică mă ținea să-mi arate el filmul, să-mi vorbească filme, mai tot ce a aflat el din 1940 începînd, și zău

că era toabă de titluri, regizori, actori și dragoste de film. (Am cunoscut, dus de pasiunea cinefilă, alți proiecționisti, alte cabine, întîlnind oameni care, din cauza alcoolului, distrugneau pelicula, puneau roiele greșit sau scurtau filmul. Însă, la fel de bine, am văzut proiecționisti ce îngrijeau filmele ca pe ceva sfînt. Tot așa am vorbit cu proiecționisti ce căutau să convingă comisiile de aprobare că **Eboli** este film de artă, iar alții mi-au explicat specificul filmic la Antonioni). Mai tîrziu, citind o carte de Radu Cosasu ce mi-a plăcut nespus „O viațuțire cu Stan și Bran”, mi-am adus aminte de nea Gică și „mitul” proiecționistului, de învățăturile lui cum că „film în sală înveți, nu de la ziar, înțeles, bă?”, de starea neliniștii metafizice dinaintea începerii filmului, acolo sus... Apoi, cu tristețe m-am gîndit că explicația științifică a ros și cinematograful, așa înțit, azi, nimeni nu se mai miră cum dîra de deasupra capetelor duce la ecran oameni și fapte. De fapt, nea Gică este o parte din viața și gîndirea mea cinefilă, dar el n-o mai poate afla, căci tare ar mai fi ris, așa, cu chiștocul lui de „Carpați” niciodată stins și mi-ar fi zis, „Auzi, mă, să știi de la mine: filmul e-o chestie, da, mare chestie”!

Mă mai gîndesc însă că niciodată nu e tîrziu să mulțumesci cuiva, lui nea Gică, și prin el, tuturor proiecționistilor, fiindcă și ei, de-acolo de sus, fac parte din viața filmului.

Ralu FILIP



Filmul și legătura lui cu viața

Scenă de viață,
scenă de film?
(Ioana Crăciunescu
și Dorel Vișan
în *Femeia
din Ursă Mare
de Adrian
Petringenaru*)

Un singur of...

Daia română, un sat de lângă Sebeș.

Pe drumurile noastre de filmare, ne aflam acolo, în tovărășia bătrînului Pitaru, secretarul organizației de partid, om născut și trăit în Daia, care știa multe și mărunte despre sat și oamenii lui.

„Am început gospodăreala socialistă cu două sute de familii și cu sărăcia de atunci. Filmați aici! E un porumb care a crescut pădure, că le e teamă și copiilor să intre în el. Bătrîni de 80 de ani, pe la noi lumea trăiește mult, spun că... „în etatea mea, n-am pomenit hotarul așa bogat.”

Știți ce aveam aici? Numai moșii boierești, parohii și slugi, nu s-a vorbit de o școală zeci de ani. Nici varză n-aveam. Acuma vedeți școala nouă! E ca un liceu. Multe, multe s-au făcut... cămin cultural, șosea, poduri, conducte, electrificare, garaje, remize, ateliere, magazine, kilometri de grajduri și saivane, silozuri, în care bagăm sute de vagoane.

De mult, la vremea tineretii mele, pe noi ne rîdeau toți. Ai din Daia, cu „industria de lapte covășit!” — ziceau. Dar, știți de ce? Aveau oamenii cîte o oiță, două, covăseau laptele, și-l du-

ceau la Sebeș cu bidozul în spinare. Ghimică al lui Bordei, tată la o droaie de copii, muncea zi și noapte, de n-avea pic de somn. O dată s-a dus cu lapte covășit la Sebeș. Era iarnă, frig. Pe drum — ca să nu-l bată vîntul, să-i stingă chibritul la țigară, s-a întors cu spatele către Sebeș și, amețit de foame, a ajuns tot în sat, la Daia. Cînd s-a trezit acolo, pe viscol, se gîndea... „J-auzi, mă, că latră cîinii în Sebeș ca în Daia.” Se luase, săracul, cu necazurile lui și uitase de drum. Toți mergeau încolo, cu o cană de lapte pentru o chilă de gaz.

Nu cred să știți că aici au fost doi moșieri mari, cruzi ca niște călai. Li băteau rău pe oameni pentru că nu se duceau la clacă. Dan Irimie își cususe dublu pantalonii la fund, ca să nu-l doară prea tare la bătaie.

Ce să vă mai spun! În aceeași oală fierbea laptele, supă, mămăliga... Venea perceptorul și-l lua oala, știind că nu avea din ce să mănînce și trebuie să plătească darea.

Eu aveam opt frați. Fierbea mămăliga. Cu ce-o mîncăm? Apă cu gura... că altceva nu mai era.

Ce să fi făcut cu sărăcia? Să-ți bati joc ori să dai cu parul?! Unii s-au dus

atunci pînă în America. Îi întreba acolo: „Din ce țară ești tu?” „Din Daia”. Se uitau și n-o găseau pe hartă. „Mă, americanu' n-o fi știind că-i lângă Sebeș!” Iar o căutau, pe glob geografic ca la școală, și tot n-o aflau. Supărat, dăianul nostru zicea: „Taie-l domnule, pe glob în două, că trebuie să fie cam pe la mijloc!”

L-am filmat pe unul dintre bătrîni, care se întorsese din America.

— Cum a fost, moșule, acolo?

— Ca dracu... toată ziua, bună ziua, erau numai ștraicuri, greve cum le ziceam noi, de la strike...

— Păi v-ați dus ca să faceți din amar, brichetă.

— Uite ce e! Calci într-o țară, alta decît a ta. E mai mare, mai bogată, dar binele tău se poate cîștiga cu multă muncă și dacă n-ai noroc, degeaba muncile, nu te alegi cu nimic. Asta a fost pătania mea, așa a fost să fie, m-or fi blestemat părinții îngropați aici...

Rîde gros, din fundul gurii știrbe. Tovarășul Pitaru zîmbește dînd din cap, că așa e. Mai are trăitori în sat, vreo șase emigranți d-ăștia cu bilete dus-întors și le cunoaște toate peripețiile. Cînd bătrînul sprijinit în tolag s-a dus mai încolo, pe drumul lui, secretarul pufnește în ris.

„Moș Pătru ar fi bun la Cîntarea României, să le zică ce-a făcut în tribunal. Treaba cu pălăriile, nu v-am povestit-o! Multă vreme oamenii din Daia au purtat cioareci din cîlți și pălării fără gardină, de le bătea ploaia în ochi. Erau mai ieftine decît alte pălării, alea cu boruri costau mai scump. După ce s-au încropit bine în C.A.P.

s-a schimbat treaba. Alergau la Sebes să țiguiască și-și umpleau casele cu de toate, chiar dacă le prisosea.

Doi înși, care aveau boala să cumpere mereu pălăriile cele mai noi, au ajuns din cauza asta la tribunal.

Într-o simbătă, aflați împreună la oraș, au văzut un geamgiu cu o pălărie mototolită, trasă adînc pe urechi, care striga lung, „jaamuuri”. Au ris cu poftă și au tîrîgut pe loc cîte o pălărie nouă, cu boruri late. Pălăriile erau la fel, doar că unul o purta pe o sprînceană, iar celălalt dată pe ceafă.

Cînd l-au văzut nevestele, se porniră la aruncat vorbe... „că a lui alt e mai frumoasă și numai tu, năting cum ești, puteai s-o iei pe asta...” și tot așa. Bărbații ca să le dovedească femeilor că pălăriile sînt la fel, le-au schimbat fiecare încercînd-o pe a celuilalt de cîteva ori la oglindă. În urmă, n-au mai știut care a cui e, unul o vroia pe a celuilalt și tot așa. De draci, le-au mototolit, le-au tras adînc peste urechi și au început să strige ca geamgiul din Sebes: „Jaaa-muuurii!”

Comedia ar fi putut să se termine așa, dar muierile au sărit cu gura. Să mă bată cerul dac-am mai pomenit muieri mai ale dracului ca la noi. Cînd se iau la harță, nici cîinii nu le mai despart. Hai la tribunal pentru injurie. Ca martor vine moș Pătru, „emigrantul”. Curat îmbrăcat, țeapăn la mers și solemn la față, trece prin sală. Eu știu că nu mai pusese niciodată piciorul în tribunal și că trăia un eveniment extraordinar.

Prezida o judecătore. Moș Pătru și-a scos pălăria, și-a netezit părul alb, cu grijă să nu se clintească vreun fir lipit de-acasă, și dă-i cu „Bună ziua, doamnă tribunal — spre judecătore — să trăiți — spre procuror — și dumneavozestră cu toții la fel” — către sală. Totul merge după protocol... că martorul e obligat să spună musai adevărul, etțetera...

Moș Pătru trebuie s-o ia la drum...

— Ei, povestește cum a fost!

— El l-a suduit de mamă și de dumnezeu. Acuma, noi știm că dumnezeu nu este, dar de ce să suduie cu numele lui?

— Cum a zis exact?

— Apăi, doamnă tribunal, asta, să mă iertați, nu vă pot spune, e vorba de ocară...

— Spune, omule, tot ce ști!

Bătrînul se concentrează, la poziție de drept și strigă „Trăiască Republica Socialistă Română!” și povestește cearta. Apăi, tovarășul asta — se duce și pune mîna pe unul din împricinați — și tovarășul altalalt — pune mîna pe al doilea împricinat — și cu ea — și apucă umărul uneia dintre neveste, care sare-n sus ca arsa:

— Lovite-ar damblaua, de hodorog! Cînd să plece, bătrînul se oprește în ușă, dă bună ziua tuturor cu „dumnezeu v-ajute”, eu vă aștept afară c-am fost martor chemat și trebuie să bem un stămpăl de vinars!”

La urmă, „doamna tribunal”, — eu cred că și-a bătut joc de ei — a hotărît ca fiecare să-i cumpere celuilalt o pălărie nouă. De atunci lumea-i strigă „Patru pălării”.

— Un-te duci, mă?

— Mă duc pîn-la „patru pălării”, să-mi împrumute și mie una!

Filmăm la grajduri, apoi la crescătoriile de porci. Paznicul ne întinde mîna și se recomandă „Paza”, fără

să-și spună numele. Tovarășul Pitaru îi îndeamnă pe zootehnist:

— Dă pe ăștia cu porcii, aici să stai, pe ei, să fie curat, că și porcului îi place curățenia! Pe ăștia nu-i iert, cîștigă bine, așa că să-și vadă de treabă!

Plecăm cu mașina mai departe, spre capătul satului, ca să ni se arate ceva special: „Uitați-vă, aici erau garduri de spini, nu se mai văd, dar restul poate fi interesant pentru istorie.” Filmăm patru case sugrumate de sărăcie. „Ziceau oamenii să le dărimăm, ca să uite că am fost săraci, să nu mai vadă și copiii prin ce-au trecut părinții. Eu, ca secretar de partid, i-am convins să le păstrăm, să le facem muzeu, să vadă copiii cum a fost și să nu uite, că al meu a uitat. Ce să fac, e om mare, la București!”

Căsuța în care am crescut eu era toată prinsă în cuie de lemn, coșuri sau burlane n-am avut nici de pome-

„În rest,
după
cum ați văzut
și ați filmat,
toate-s bune
și la locul lor...”

neală. Ferestrele erau mici, să le acoperi cu două palme. Veneau de ajun colindătorii... „Sculțiți, sculțiți boieri mari!” și se propteau în prag „boierii”, adică noi, cu trei covrigi în mînă, săracii de noi...”

Plecăm din capătul satului înapoi, filmăm cu travelling lung prin fața unor case de oameni cuprînși, ne legăm, în detaliu, de garduri și porți din fier forjat, apoi oprim la bufet. „Dispensarul de gripă”, cum l-a botezat

lumea, ne găzduiește la o masă unde sîntem asaltați de roiri de muște.

— Măi, farmacistule — strigă Pitaru circiumarului — adu și tu alcea tot ce trebuie, avem musafiri.

Își pune ochelarii, aruncă o privire în jur, zice tare, fără ocol:

— Sînt unii care stau la umbră, în toilul muncii.

Către noi, mai potoliti:

— E toamnă bogată, și-s altele de strîns, că nu putem pridi, fiecare om lipsă zece minute, e pierdere mare. Criticăm, sancționăm, folosim tot felul de metode. Pe-o arșită, unul dintre ăștia care trag la măsă era pe combină. Crăpa de sete. Oprește în capătul tarilei și cere o sticlă cu apă. Noi ce-am făcut? I-am dat o sticlă rece la pipăit, cu țuică întoarsă de două ori, care-ți bagă flăcări pe gît. Duce sticla la gură, bea cu sete lungă și... să moară nu alta, că ne-am și speriat. De-atunci a lăsat-o mai moale. Altfel, toți sînt harnici, de treabă. Cînd treceți pe la cazanul de țuică, să filmați ce-am scris pe pereți... „Dispensar”, „Tribunal”, „Cimilitir”... Asta trebuie făcută deacuma, la iarnă e mai greu, nu te mai înțelegi cu nimeni. Mulți bagă la cap, mai ales tineretul. Vedeți, cu ășta, arată spre un flăcău rezemat de zincul teighelei, cu el ne-am înțeles de la început. I-am făcut forme legale și l-am expedit la școala de apicultori. Lapte și miere, ce vreți mai mult! El este un băiat cu dragoste de albine. A fost singurul care ne-a ajutat, anul trecut, ca să ducem stupii la pădure. Cînd să-l trecem peste o apă, am rugat flăcăii, care mergeau duminică la joc, să ne ajute. Chiar cu bani din buzunar i-am îndemnat. Unul din ei mi-a sărit obraznic la ureche, zicînd „că, dacă mă înțepă, îți azvîrl toți stupii în apă, că eu mă duc la joc și nu vreau să mă vadă fetele umflati!”

Bătrînul căscă fără să ducă mîna la gură, scoase ochelarii, și-și propti ceafa:

— E grea munca asta cu oamenii.

Pe o vită o mîi cu ciomagul, pe om trebuie să-l rabzi și să-l înțelegi, că doar cu el trăiești laolaltă. Am ostenit tare mult la viața mea. Cîteodată zic

Grea muncă, asta cu oamenii...
(Mircea Albulescu în *Ultima noapte a singurătății*
de Ion Brad și Virgil Calotescu)



să mai facă și altul pe secretarul de partid aici în sat, dar oamenii spun că osul e mai tare la mîrle. O fi, dacă așa cred ei. Înseamnă că se cuvine să pun strădanie pînă la capăt.

Îi mulțumim bătrînului Pitaru pentru tot și pentru toate.

— Înțeleg că ați terminat cu filmatul, încheie bătrînul.

— Mîine dimineată plecăm.

— Să mă ierțiți, eu o să fiu mîine, cu noaptea-n cap, la cîmp.

Scoate un plic și mi-l întinde.

— Rogu-vă să duceți scrisoarea asta la fiul meu, la București. L-am crescut frumos, cu drag de muncă și de oameni, dar vedeți cum faceți, că-i om cu funcție mare, să nu se supere... E un copil bun, însă n-a mai dat prin satul nostru de multă vreme și mi-e tare dor de el.

Bătrînul Pitaru oțtează din rîrunchi și bea paharul pînă la fund.

— Asta-i oful meu, altul nu am. În rest, după cum ați văzut și ați filmat, toate-s bune și la locul lor.

Luni de zile, după aceea întîlnire, am tot purtat scrisoarea dînsului la mine, pînă cînd picul s-a dezpilit. N-am rezistat ispitei și am citit-o... „mai treci și tu pe la noi, că doar nu sîntem ciurmați, dragu tatii. Știm că ai de toate, că n-ai nevoie de nimic. Nici noi nu ducem vreo lipsă de ceva, nu-ți cerem nimica, numai atîta să știi, că ne e dor și mie și mamei-tă de tine. Am sta la o vorbă, la un pahar, fiindcă nu se știe cît o s-o mai ducem. Tatăl tău care te iubește și care nu te uită.”

Mă luă din urmă gîndul că nici eu n-am mai trecut de multă vreme pe la tata, la Lehlui. Sînt hecăjit de două ori: o dată pentru scrisoarea desfăcută, pe care știu precis că n-o voi înmîna niciodată celui om cu funcție mare, — și încă o dată, pentru mine, ca fiu, pornit anapoda, pe calea uitării.

Abia acum îmi dau seama că pe tata nu l-am filmat niciodată. De ce oare? Un șef de gară, chiar la Lehlui fiind, poartă și el de grijă multor oameni. Dorul lui de tată, de părinte, are tot un singur of, ce nu poate fi înăbușit la ora serii, cînd așteaptă, strajă în peron, trenul aceluia din care va să coboare și fiul său.

Alexandru BOIANGIU

Experimentul de la Rădești

Nu o dată, cinematograful cu ulmitoarea sa mașinărie de înregistrat și reproducerea s-a apropiat de existența omenească încercînd fie s-o surprindă „pe viu”, fie s-o reproducă pe cît cu putință cît mai aievea. O asemenea încercare de a reconstitui cu fidelitate o realitate s-a petrecut cu ocazia realizării filmului *În sat la noi* de către regizorii Jean Georgescu și Victor Iliu, sub egida noii întreprinderi de stat „Romfilm” (1950). Pentru a da mai multă autenticitate și credi-

student practicant, asistent de regie ad-hoc, pentru o vară). Toată echipa trebuia să se mute la Rădești, să locuiască efectiv, chiar cu rudele apropiate, la sîteni, iar actorii trebuiau să se stabilească pentru toată vara în sat, să umble tot timpul cu costumele personajelor lor, adică aîdoma țărănilor din comună. Desigur, apariția actorimii, îmbrăcată cu ițari și opinci, chimir și cusmă a stîrnit amotia sîntată în rîndurile sîtenilor, dar cum filmările nu începeau, era perioada de pregătire și repetiții, și cum noii „săteni” își duceau viața liniștit alături de ceilalți, lucrurile au intrat încetul cu încetul în normal. Astfel puteai vedea la birtul din sat pe proaspeții actori emeriti sau ai poporului: tălfășuind cu oamenii satului, îi puteai întîlni la o clacă pe cei mai tineri amștecați cu junimea satului, iar pe la girle se făcea baie de-a valma. Oamenii se întîlneau pe uliță și se salutau ca fiind de-ai satului și pe la porțile, viitoarele tinere vedete masculine făceau curte codanelor. La aceeași masă, seară de seară, la birtul din centru, zăboveau „chiaburul Scăpău” alături de urgistul țărăn sîrac Lepădat, de fapt artistul emerit Gh. Ghițescu și artistul poporului Constantin Ramadan, iar în ceardac zăboveau la întinse controverse teatru-film-scenografie fiul lui Scăpău (Liviu Ciulei) și oponentul acestuia, sîracul satului (Andrei Codarcea). Frumosele Natalia Arsene (în film, nevasta personajului interpretat de Codarcea) sau Ileana Pufulete (în film, rivala ei) mai apoi Ileana Codarcea, căci la acest film s-au căsătorit... erau de văzut pe uliță, pe iserat. Dar mai bine îți cădea dacă făceai o vizită în ceardac tinerelor doamne Jeanette Dumitrescu (ce se va căsători cu arhitectul — pe atunci asistent la film, azi cunoscutul scenograf Constantin Simionescu), Mitzura Argezi, Nana Ianculescu și chiar distinsii Malvina Ursianu — asistenta maestrului Jean Georgescu,

**Actorii emeriti
tălfășuiau
cu bătrînii satului,
viitoarele
vedete
mergeau la clacă
împreună
cu junimea satului.
Echipa devenise
a locului...**

bilitate acțiunii, s-a decis filmarea decorurilor exterioare în întregime în decorul ademenitor, poetic și neprevăzut al comunei Rădești — Arges, decorurile interioare reproduceau, pe platou, realele case țărănești, iar costumele erau autentice, cumpărate de la sîtenii satului. Toate acestea se mai practicaseră în scurt metrajul *Scrisoarea lui Ion Marin către Scintela* (regia Victor Iliu), dar acum se luase, în plus, o hotărîre senzațională pentru profesioniștii filmului cîți erau pe atunci (între care subsemnatul,

era mondial recunoscută, distinsă cu numeroase premii. Ea nu știa nimic pentru că cei care, la mari expoziții internaționale de artă, primeau premiile în numele ei, uitau să-i comunice.

III

El locuia în blocul A. Ea locuia în blocul B. Se vedeau foarte rar pentru că părinții... (Romeo și Julieta? Nu!), pentru că părinții îi aduceau seara foarte tîrziu de la grădiniță.

IV

Omul avea ceva respingător cînd se lăuda că nu făcuse nici un rău în toată existența lui. Dar nu asta respingea. Am aflat că nu făcuse nici un bine.

V

„Toată viața am trăit în umbra unor genii, așa că nu

Zece propuneri pentru zece filme documentare

„Tată fără copii” este mult mai puțin grav decît „copii fără tată”.

II

În satul din Maramureș femeia aceea făcea ii. Arta ei

Peste ani, nepoțica gazdei din Rădești, unde Victor Iliu și Jean Georgescu au filmat *În sat la noi*, a devenit vedeta filmului românesc Irina Petrescu. Aici, cu Daniel Olbrychski, Michel Simon și Lillian Gish

și legătura lui cu viața filmului



dar și actrița aici, care îmbrăcate cu ie aleasă și fotă, te serveau, chiar dacă erai un puști practicant-student, cu o dulceată ca la Rădești și un pahar cu apă rece scoasă pe dată din fîntînă... Maestrul Jean Georgescu locuia în casa Petrescu, casa lui Scăpău în film, casă de oameni gospodari, și în clipele de odihnă, pe seară, mîngia pe obrăjori pe nepoțica gazdei care era numai ochi și urechi la filmare... Și care va deveni vedetă a filmului românesc, Irina Petrescu. Da, a fost o vară că-n povești atunci, la Rădești, și grație verii subcarpatice înfloreau buna dispoziție și clipele de grație a actului artistic ce aici se desepa. Regizorii alcătuiseră, de comun acord, ca oameni de reală vocație filmică ce erau, o distribuție tipologică extrem de convingătoare: cu trecerea timpului, după ce se bronzaseră, ieșind chiar și la munca ogorului, nu-i puteai despărți pe actori de cei din sat. Costumele se patinaseră de-a binelea și ticurile lor de acasă se adaptaseră la noile straie... Așa își ținea

și-si fuma țigara Ramadan, așa încă-leca pe cal Ciulei, așa bea apa de la fîntînă Codarcea... Nu se deosebeau între ei nici ca aspect, nici ca manieră actoricească, erau cu toții foarte naturali. Deși era aici o distribuție cit se poate eterogenă. Alături de actorii de bază ai unor teatre — ca Ramadan sau Ghițescu, Nucu Păunescu, Cezar Rovinețescu, Vasile Lăzărescu, erau studenții Institutului de artă cinematografică abia înființat: Nana Ianculescu, Ludovic Antal, Natalia Arsene, Ileana Pufulete... dar și foștii studenți ai cursului particular de pînă mai ieri al lui Jean Georgescu, Jeanette Dumitrescu (ce se făcuse între timp și machieuză), Malvina Urșianu (muzeograf și asistent, celebra regizoare de azi), fotografii de artă Gogu Niculescu... un tenor, fost societar al Operei Române, D. Alger, un fost actor de music-hall, Cassvan-D'Ayol (fratele lui Cassvan, redactorul fostei serii „Cinema”), suflorul Naționalului, Nic Niculescu, unul din primii operatori de film Nicolae Barbelian, apoi

actori din epoca filmului mut, veteranii primei serii a *Haiducilor* lui Horia Igiroșanu, precum un fost — l-am numi azi — cascador, Paul Sbrentea, un avocat cunoscut în barou... Desigur, mulți împărțiseră o piine cu Maestrul în anii de început ai filmului mut, și Maestrul nu-i uitase acum... Dar, fără nici o excepție, toți aveau „fotogenie”. Era și aceasta o parte a experimentului cinematografic de la Rădești și nu cea mai de neglijat. Avînd acest precedent nu s-au mai sfiit mai apoi regizorii „noului val”, un Mihu sau un Ciulei sau Pintilie, să distribuie „neprofesioniști”... Totul venea atunci din dorința obținerii unui adevăr filmic mai complet, a unei mai mari cote de profesionalism specific cinematografic, totul venea dintr-o mare dragoste de cinema. Această tradiție inițiată atunci, această dragoste față de o artă, din fericire, în unele cazuri, s-a perpetuat. Chiar pînă azi.

Savel STIOPUL

știu dacă am reușit să realizez prea mult”, îmi zicea bărbatul acela cu privire melancolică, căruia omenirea îi datora restaurarea perfectă a unor tablouri de Tizian, Rafael și a șase icoane din secolul XVI.

VI

În general, oamenii aleargă după glorie, alții poate o așteaptă liniștiți, dar nici unii, nici alții, nu au avut niciodată acea glorie pe care o avea interlocutorul meu. Numai că el habar nu avea că se acoperise de glorie.

VII

Era membru al citorva vestite academii, scrisese o bibliotecă (la propriu, nu la figurat) de lucrări matematice, o ecuație îi purta chiar numele, dar cînd își declina profesiunea spunea doar: „dascăl de școală”.

VIII

La sfîrșitul celui de-al doilea război mondial (pentru

care — în afară de zeci de milioane de vieți și incalculabile valori materiale — s-au cheltuit 46.500 de tone de hîrtie numai la diferitele state majore), pacea a fost anunțată într-o telegramă de... 45 de cuvinte.

IX

Lecție la politehnică ținută de un profesor foarte iubit de studenți. Ultima frază: „Cele mai inteligente mașini ale celei mai inteligente generații de mașini sînt inteligente pînă la primul scurt circuit”.

X

Poetul scria foarte încet... Cîi a scris două versuri, un păianjen a țesut o splendidă pînă între peniță și hîrtie.

Alexandru STARK

actorii
noștri

**Trei premiați
la Costinești '88
în familia
Moromeților:
Ilie-Victor Rebengiuc
și Catrina-
Luminița Gheorghiu,
premiul
de interpretare;
Niculae-
Marius Badea
mențiune**

Șapte portrete subiective din „n” posibile

Prezenți tot timpul anului într-o pagină a revistei noastre dedicată lor, actorii noștri nu puteau lipsi nici din Almanah. Vă propunem șapte din „n” portrete posibile, începând cu actorii premiați la Costinești.

Performanța după performanțe

Între Apostol Bologa și Ilie Moromete (fără a-l uita pe Tănase Scatiu), Victor Rebengiuc a avut mai multe roluri cinematografice „ale vieții”. Dar parcă niciunul nu înseamnă pentru actor — și pentru spectatori — ce-a însemnat Ilie Moromete. Pe cînd se

realiza filmul, plutea o neliniște în aer; va izbucni acest mare actor al scenei și ecranului românesc să fie și Ilie Moromete? După ce filmul a fost gata și a devenit al spectatorilor, toate întrebările s-au pulverizat. Ba mai mult: ai convingerea că Ilie Moromete nu putea să fie decît Victor Rebengiuc. Iar performanța cea mare în cazul acestui artist de excepție este aceea de a nu fi deloc pe ecran Victor Rebengiuc. Toate, în film, sînt ale lui Ilie Moromete. Și chibzuința — ca un talger al echilibrului vital — și neliniștea — ca o presimțire a viitorului — și răbdarea — ca un balsam al supraviețuirii — și moanurile — de foc lăuntric — și izbucnirile — ca niște explozii solare — și scepticismul — ca metodă de apărare — și rănile — de salcîm

tăiat — și speranța, fără de care toate ar fi fost fum. Toate, în film, sînt ale lui Ilie Moromete. Și mersul, și învîrtul țigării, și clipirile, și ironia, și ceasul de răsruce. S-a priceput, s-a priceput minunat Victor Rebengiuc să-i dea lui Ilie Moromete tot ce era al lui Ilie Moromete, și în primul rînd un profund specific național, al țaranului român dintotdeauna. Tocmai de aceea, Ilie Moromete a devenit „cetățean al lumii”. Cît despre premii? Unul la San Remo, unul la Santarem, unul la Costinești. Vor fi și altele. Dar premiile trec, iar Ilie Moromete rămîne.

Cu vocație de tragediană

Ecranul a cam ocolit-o pe această mare actriță, cu vocație de tragediană, care este Luminița Gheorghiu.

Chiar: în ce filme am mai văzut-o? Parcă, parcă trecea pe ecran în **Fapt divers?** Și mai departe? Regizorul Stere Gulea, înainte de toate, a reparat o nedreptate. În teatru, actrița a creat multe roluri memorabile. Dar în film? Regizorul Stere Gulea a simțit că Luminița Gheorghiu poate să fie, trebuie să fie, Catrina Moromete. Și Luminița Gheorghiu a fost Catrina Moromete „cu virf și îndesat”, până-n strfund de ființă. Într-un anume fel, acest rol este mai greu — oricât de paradoxală ar fi afirmația — decât acela al lui Ilie Moromete. Misiunea de a fi tot timpul alături de Ilie Moromete, la bine și la greu, de a-l ajuta pe Ilie Moromete să rămână Ilie Moromete, dincolo de bine și de rău, de a veghea — din umbră — ca gospodăria Morometilor să meargă înainte, dincolo de bine și de rău, misiunea aceasta de sacrificiu liber asumat nu poate fi nicicum o misiune ușoară. Rolul Catrinei Moromete este, în primul rând, un rol de subtext. Și actrița a conferit acestui subtext materialitate. Realism. Adevăr de viață, de simțire, de suflet. Atât a făcut. N-a făcut altceva. Și nici nu trebuia să facă altceva. „La locul ei”, într-un rol fără nici o acută, Luminița Gheorghiu, devenită Catrina Moromete, a fost sufletul din sufletul filmului. Atât a făcut. N-a făcut altceva. E mult? E puțin? E totuși!

Ce talentat inger trist!

Pentru prima oară am văzut-o pe Emilia Popescu „într-o fereastră”. Era un film de institut, chiar așa intitulat, **Într-o fereastră**, realizat de o tinăra (viitoare, pe atunci) regizoare, Alexandra Foamete, pe motive din piesa dramaturgului D.R. Popescu „Acesti ingeri triști”. Emilia Popescu, ajunsă — deci — de pe băncile școlii (Institutului) în fereastra cinematografului, mai mulți regizori simțindu-i temperamentul și vocația, era un „inger trist”, cu izvor de speranță-n priviri și în suflet. I-a simțit vocația și Stere Gulea, distribuind-o în rolul Ilincăi din **Morometii**, rol cărui i-a conferit trasături sigure de personalitate și firească „Explozia” s-a produs în filmul lui Gheorghe Vitanidis **În fiecare zi mi-e dor de tine**. S-a spus, după această comedie muzicală care continua să facă salii pline, că „s-a născut o nouă stea de revistă”. Probabil, Emilia Popescu, în compania unor „stele” de maximă intensitate, cântă, dansează, cochetă, cu dezinvoltură și umor, cu bucurie și năzdrăvanie, de parcă ar fi fost dintotdeauna a revistei. Nu întimplător — mai ales pentru că unul dintre momentele de forță ale filmului este duetul ei cu Stela Popescu — personajul pe care-l interpretează se numește Stela. Salutind, cu aplauze, noua stea, să spunem, totuși, că disponibilitățile tinerei actrițe (proaspăt absolventă a Institutului) par multiple. Dincolo de euforia lui „Turai, turai” se poate întrezări, de pe acum, și-un registru dramatic.

Călin CĂLIMAN

Actrița de cursă lungă

Pentru cei care au urmărit cariera de „actriță de cursă lungă” a Margăi Barbu, rolul **Domnișoarei Aurica** nu a fost chiar o întâlnire neașteptată. În **Facerea lumii** o descopeream într-un personaj-surpriză, o femeie cu chipul și mintea răvășite de alcool, ce trecea dureros prin cadru. Cțiva ani mai târziu Madame Valsamaky Farfara (**Ble-tul Ioanide**), tirind după sine rămășițele unei foste splendori, dovedea că actrița nu stă pe gânduri atunci când i se ivește prilejul de a se deghiza sub cele mai ponosite măști și veșminte. Sintagma „stă pe gânduri” cere puțină atenție: vreau să spun că Marga Barbu aparține acelor vedete care nu au ezitat niciodată să se urtească și să se îmbătrânească cu bună știință (să nu ne amăgim; nu oricine se supune lesne acestui exercițiu care, pe ecran, implică alte riscuri decât în teatru). Astfel — travaliul migălos al gândului își spune din plin cuvântul. În absența lui, a strădaniei de a o da uitării pe exploziva Agatha Slatineanu nu ar fi fost posibilă — cred — **Domnișoara Aurica**, nu ar fi fost cu puțință plămădirea acelei făpturi îmbătrânite în visuri, fragilă, uscată — mare minune că nu se sfărâmă — care aproape că se confundă cu manechinele în tovarășia cărora trăiește și pe care le alintă ca și cum ar avea în față fantoma unor ființe. Sub dantele vechi se ascunde un suflet ușor nedumerit de agitația străzii, de freacă-tul ce răzbate, uneori, dincolo de ușă prăvălii, un suflet cu curiozități ce nu încalcă decența, cu mici, foarte mici orgolii (a îmbrăcat, doar, pentru nuntă, fetele din două cartiere) dar, mai ales, cu multe și intacte iluzii; nimic ridicol în fiorul stărnit de prezența „marelui artist” de mahala, în așteptarea răbdătoare a celui care, odată și odată, o va duce la altar, în liniștea plină de confuzii cu care părăsește cartierul. Atita suavă desprindere de realitate merită duioșia noastră captivă și cu bunăcuviință.

Copleșitoarea interpretare

Faimosul conte Jancovich, trimisul împăratului (**Horea**, filmul lui Mircea Mureșan și Titus Popovici) părea un înalt demnitar obsedat de mecanismele ascunse ale îndatoririlor sale și, deopotrivă, un om pregătit să-și împlinească apropiatul sfârșit. „Palida mors”, de el însuși invocată cu o seninătate împăcare cu fatalitatea, i se clătește pe față. O mască vineție, spectrală, pe care anevole și-ar mai putea face loc vreo tresărare: cu toate acestea — ne lasă să înțelegem copleșitoarea interpretare a lui Radu Beligan — Jancovich, cel care cindva îmbrăți-



Marga Barbu sau chipul
de fiecare zi
al Domnișoarei Aurica

Radu Beligan,
„înaltul demnitar”
al profesiei sale

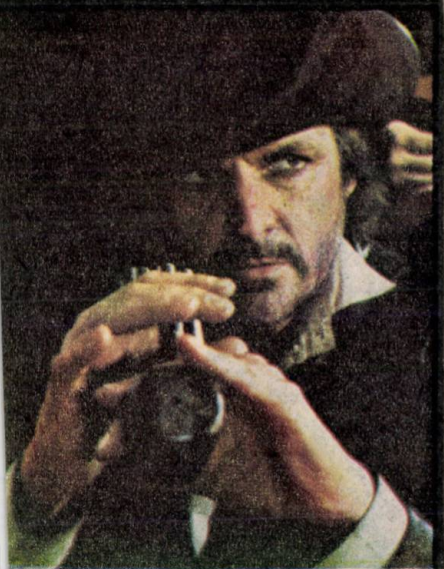




**S-a născut o stea
pentru muzicalul românesc
Emilia Popescu**

sase ideile iluministilor, nu putea sa nu fie contrariat de neștiutele chipuri ale puterii, dar și ale rezistenței și demnității. Deși stors de vlagă („sint pe moarte, am rac”), nu poate alunga ispita unui dialog-capcană cu Horea. În decorul unei mese somptuoase, acceptînd umilînța paharului de lapte îndoit cu apă, singurul îngăduit („pe mine nu virtutea mă face frugal ci neputința”), are revelația unui alt mod de a sfida moartea. Dacă nu am ști că este el însuși un condamnat, poate că am spune, precum Baudelaire, „feriți-vă, monstrul bea lapte”, dar așa, trecerea de la confesiunea înșelătoare la amenințare („vei fi zdrobit pe roată”) pare doar mărunta satisfacție a muribundului, încredințat că bărbatul puternic, de la celălalt capăt al mesei, va pieri, și încă mai cumpulit decît el. Nu mă îndoiesc că, în acel moment, Jancovich — Radu Beligan mai știa ceva: și anume că Horea îl înfrunta, de fapt, de la celălalt capăt al istoriei.

**În ton, de la prima pînă
la ultima apariție: Mărgelatu
alias Florin Piersic**



Vocația neliniștitelor personajelor

Într-un anumit fel, Maria din *Imposibila iubire* parcurge, în sens contrar, drumul fetei din *Probă de microfon*. Vi-o amintiți, pe aceasta din urmă, în secvența finală a filmului? Stearsă, cuminte, aproape sfioasă — poate resemnată — pierdută în mulțime. Nimic din insolența tinerei ostentativ „up to date”, dar debusolată, hăituită de un aparat de filmat, de întrebările celor care, crezînd că-i doresc binele, nu izbutesc decît să o sperie, să o descumpănească și mai tare; de fapt — hăituită de viață. Să încercăm racordul cu filmul lui Vaeni: și mai resemnată cu condiția ei, vietate temătoare și de propria-i umbră (cînd păsese nu îndrăznește să ridice ochii

Misteriosul Mărgelatu

Mănîncă seminte și vorbește, dezabuzat, despre „soartă”, ca unul care a văzut și trăit multe dar, mai ales, ca unul care pricepe înțelesuri ascunse, inaccesibile altora, cu deosebire companionului său, Buză-de-iepure („măi, țică!”); poartă haine care ar putea fi romantice dacă nu ar aduce a anterior; vorbește răgușit, lenes, este scump la vorbă, dacă nu are chef, dar născoceste biografii fabuloase cînd i se întîmplă să aibă răgaz; ocheste cit pentru șapte dar, uneori, exasperează cu lentoarea ticlăită a gesturilor; păcălește și se lasă păcălit; dădăcește, dar nu-i place să fie dădăcit; scapă teafăr, pînă la urmă, din orice incurcătură, dar prea și le caută cu lumi-



**Tora Vasilescu în *Nelu* de Dorin Mircea Doroftei,
împreună cu Mihai Brătîlă, distins
cu mențiune de interpretare**

din pămînt) ni se înfățișează, la începutul cunoștinței cu Călin Surupceanu, eroina născută din paginile lui Marin Preda. Ce „surpări” se vor fi petrecut și înăuntrul ei, după dramatică încercare prin care îl trece bărbatul, de unde „imposibila” revenire la înțelepciunea de femeie care știe ce este greu? Poate că nu numai protagonistul „și-a pierdut seninătatea”, cum argumentă prozatorul, ci și eroina și nu este exclus ca drama ei să fie resimțită tot atît de acut, dacă ne gîndim că seninătatea — atîta cită i-a fost dat să aibă parte — fusese greu dobîndită. Bănuim că acesta o fi adevărul Terei Vasilescu din film, acrită care are un fel special, extrem de cinematografic, de a nu pune mare preț pe răbdarea explicațiilor, a mărturisirilor. Poate din pudoare, poate pentru că le-a verificat puținul lor folos... O privire scurtă, ușor enervată, ușor neliniștită, un gest tăios, ca o barieră între două vieți, cîteva vorbe repezite și portretul celei care vrea să fie lăsată să-și vadă de drumul ei este gata.

narea; nu se știe de unde vine și ai cui este, dar nici nu se grăbește să dea socoteală; la drept vorbind, chiar dacă este atît de ager întreprinzător și eficient, parcă este prea ursuz și întunecat. Ar fi Mărgelatu — pentru că despre el este vorba — un erou irezistibil dacă cineva ni l-ar descrie, astfel, doar dintr-o lectură a scenariilor, să zicem? Mai greu de crezut. Poate simpatic, din cînd în cînd. Florin Piersic — pentru că despre el este vorba — este cuceritor de la prima pînă la ultima apariție. Mai mult decît oricînd, ecranul a îngăduit personajului său să aibă nu numai farmec, ci și mister. Galopul îndrăcit, pumnii împriștiți în dreapta și în stînga sînt, dacă vreți, o garanție că nu ne vom plictisi; aruncătura de ochi piezișă, pe sub borurile pălăriei, sămînța aruncată tacticos, într-o parte, arma descîntată pe îndelete sînt o făgăduință că mintea îi pune ceva la cale.

Magda MIHĂILESCU

Filmul iubirilor din filme

„A h, Naică... m-ai uitat pe mine, te-ai uitat pe toate — ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge singele martirilor de la 11 februarie, ai uitat că sunt ploșteancă...” După această patetică declarație de dragoste, în care Mița de-veneă, vorba lui nenea Iancu, „formidabilă” am dat fuga la dicționar să aflăm, negru pe alb, ce-i iubirea, să aflăm, sec, fără înflorituri, fără nopți cu luna, să aflăm un diagnostic... În dicționarul găsit de mine, iubirea se afla între cuvântul **lă** (fire prin care se trece de la zeala, expresia „I se incurcă lătele”) și **luf**, adică piele groasă de bou, de minzat, de vițel, bine tabăcită... Nimic de aflat, mi-am zis, poate o să înțeleg ceva din colajul făcut de Dohotaru în **Îndrăgostiții de la nouă seara** — „iubirea este o prostie în doi” (Napoleon); „un joc în care, din păcate, unul pierde întotdeauna” (Baudelaire); „Un obicei prost, răspândit printre oameni” (Casanova); „cea mai nobilă formă de canibalism” (Mark Twain); „iubirea este pur și simplu o nebulie” (Shakespeare), am înțeles, ultima opinie este pe înțelesul tuturor, putem închide dicționarele, lecturăm liniștiți povestea cu vitronul englezesc, pentru că totul este o nebulie...

Iubirea, când se întâmplă, intrând nechezuit în viața oamenilor și intrând tiptil, subtil, nu poate fi fără probleme. Nu am văzut nici un film în care o pereche peste care a căzut dulcea năpastă a dragostei să fie li-

nistită de la prima la ultima secvență. Năpasta nu mai e, deci, dulce, e plină de egoisme, mecanisme, ticuri îngrozitoare, e sortită, pe ecran, să fie un permanent conflict, deci e greu să iubești, iar cine pomenește de **iubirea-refugiu**, să nu-mi spună că e vorba în această poveste de doi, nici pomeneală, doar unul singur și gândul lui, visul, doar unul singur și-l poate înfrumuseța, ca-ntr-un film cu Pierre

Un sentiment care dă viață celorlalte sentimente

Etaix, unde el, timidul, tot încerca să-și imagineze întâlnirea lui cu fata iubită, o întâlnire de preferință la un restaurant, unde el să-i spună simplu, deschis, bărbătește, sau plin de candoare și sfială, „te iubesc!” În vis, locurile erau vesnic schimbate, când o cofetărie, când un lac și ei doi într-o barcă, când o terasă, de fiecare dată el îi spunea fetei aceste cuvinte magice, ea zîmbea și totul era perfect,

dar iată că se întâmplă și în realitate, chiar pe terasa unui restaurant, el tușește, ea se concentrează, el trage aer în piept și privind-o îi spune „...eu... eu nu te mai iubesc!”

Să cred, totuși, că nu există iubiri fericite? Că tot timpul, dar absolut tot timpul trebuie să se întâmple ceva care să dea zbucium, durere, trăgism, să cred că nu poate exista în acest joc egalitate (în sensul că nimeni nu pierde), sau că el nu poate ține toată viața (sau tot filmul)? Schemele iubirii nu admit logica simplă, fără contorționări nu se poate, fără chin nici nu se pune problema „iubirea este eroică”, zice Tagore, pentru că ea cere jertfă”, apoi iubirea este băgată în social, iubirea în război, sau în revoluție, iubirea trebuie să fie și neîmplinită, sau neîmpărtășită, iubiri ascunse sau iubiri cu etalarea exponatului, tot felul de iubiri, unele în care partenerul pleacă definitiv, altele în care el pleacă numai până la Ploiești (ei, mangafaua!), „iubiri zănatice „Cît de mult aș fi vrut să fiu cu tine, în timpul bombardamentului, numai eu și cu tine, chiar cu bombe în jurul nostru” — „Dragoste cu vorbe și copaci” — Olăreanu), iubiri înțelepte („Ca dumneata, bobocule, mai rar...”) iubiri cu măști, sau fără măști, în carnaval sau în Veneția, iubiri peste iubiri, cît să îți treacă pofta să mai iubești cu adevărat!

Nimic nou în iubire, s-a spus aproape totul, tot ce putem face este



N-au timp să-și spună că (încă) se iubesc (*Premiera de Mihai Constantinescu, cu Radu Beligan și Carmen Stănescu*)

Romeo, Julieta și o „vendetta” modernă (*Orle 11 de Lucian Bratu, cu Valeria Sitaru și Mihai Căfrița*)



să reluăm, să redimensionăm, ritualul este deja fixat, doar meandrele ne mai pot face curioși. Știm aproape totul, dar în fond nu prea știm nimic... știm locurile unde iubirea se întâmplă, știm că i se poate întâmpla oricui și la orice vîrstă (de aici începe drama), știm că se poate sfîrși oricînd (de aici începe spaima) și mai știm că iubim, noi iubim, dar mai departe... și de aici începe lupta cu necunoscutul, cum păstrăm acest sentiment, cum îl apărăm de toți și toate, adică de aici începe filmul (sau încep filmele) de aici înaintăm plini de curaj (pentru că iubirea este o nebulie, un miracol) sau ne și retragem, plini de panică, aruncînd tomurile în care scrie altceva despre iubire, cum că ea ar fi o febră care începe cu un frison și se termină cu un căscăt!

Să adunăm toate iubirile, mai mult sau mai puțin trecătoare și să derulăm un film.

1. Cum se întîlnesc eroii

Într-un vagon de marfă, el o descoperă pe ea (*Balada soldatului*). Marfă-rul merge, sentimentul evoluează. La o nuntă. (*Nunta de piatră*) Nuntă cu de-a sila, el, lăutarul vine și cîntă din lăută. Cîntă și privește mireasa. Nu se spun cuvinte, nu există, vorba lui Suciianu nici un sărut, nici lung, nici scurt. Tăcerea pune la cale planul de fugă. Lăutarul și mireasa aleargă spre fericire. Se mai pot întîlni din senin, ea subiect de reportaj, el operator, se întîlnesc chiar în gară, unde, de regulă, graba nu lasă loc iubirii (*Proba de microfon*) sau spunîndu-și parola, în semn de recunoaștere (*Duminică la ora 6*) se pot întîlni chiar dacă se cunosc (în sensul că, înfîrșit, se vîd) cu ocazia unei teme dată de diriginte iar tema este, firește, despre dragoste (*Declarație de dragoste*). Mai există acea privire de la fereastră, timpul se oprește brusc în loc, eroii se privesc, clipă oprește-te! — spune poetul, inima intră în fibrilație și nici un sfat și nici un obstacol nu se mai poate opune iubirii (*Dincolo de pod*).

Cînd pentru cel dol (ea hăituită de o altă iubire, dementă, de care vrea să scape iar el proaspăt eliberat din catănie) iubirea vine cînd nu mai e așteptată (*Rocco și frații săi — Visconti*), lucrurile nu se sîrșesc bine, pentru că trecutul își cere prețul. Illogic, spunem noi, dar ce este logic în iubire? Minunată, în tragismul ei, este secvența cînd Nadia, obosită de tot și de toate, întinde mîinile spre moarte, elegant întinde mîinile, soluție unică de ieșire din hățiș, sau avem de-a face cu strigătul disperat al Gelsominei (*Noaptea Cabrieli — Fellini*), cu acel „voglio morire”, mod de răspuns la cea mai violentă trișare pentru ea: trișarea în dragoste, trișarea speranței, poate pentru prima dată întîlnită de această femeie a străzii. Strada aduce cînd fericire (*Întoarcerea lui Magellan — Cristiana Nicolae*), deziluzie (*Strada Mare — Bardem*) — loc de pariuri meschine în care iubirea, încrederea, dragostea sînt puse de-a valma la mează. De la stradă iubirea intră în casă, chiar la mansardă, (*Gustul mierii — Richardson*) sau în interioarele unei lumi apuse, sau

foarte aproape de crepuscul, lumi oboșite, unde sentimentul își face cu greu loc, unde abia respiră printre mobilier vechi și sentimente prăfuite (**Felix și Otilia** — Mișu). Lista mai cuprinde locuri expuse în văzul lumii, restaurante și hoteluri, locuri cu plată, locuri de ocazie, pentru iubiri de ocazie, false, evident (**Dragostele unei blonde** — Forman) și, nu întîmplător, eroina din **Ilustrate cu flori de cîmp** (Blaier) își duce prietenul într-o cameră de hotel, ca să verifice trăinicia unui sentiment. Mai pot exista locuri sub titlul generic de „vacanță”. Aici, de la piscină pînă la lift, de la parc pînă la stadion, de la terenul de tenis pînă la strand totul poate oferi o iubire fie de un sezon, fie de-o viață (**Drum în penumbră** (Bratu), iubire de vacanță, incapabilă să devină și

Porumbescu — Vitanidîs), dar și aceste etape se termină, cotidianul bate semet la ușă, își impune normele și programul și printre preocupări, servicii, afaceri, pasiuni, iubirea își face din nou loc (**Mere roșii** — Tatos, **Filip cel bun** — Pița).

După ce aproape toate locurile au fost epuizate, cinematograful a oferit gazduire acestui sentiment chiar pe platoul de filmare. Printre proiectoare și replici, printre recuzită și travelling, iubirea nu se putea termina bine, fiindcă eroii nu mai pot fi capabili să discearnă filmul de viață (**Noaptea americană** — Truffaut).

Mai există, da mai există acele locuri cu mai mult spleen decît ideal, iubirile pe iaht, aventurile petrecute în nopți de banchete antonioniene, mai există acele petreceri fabuloase, unde

plurile se schimbă precum hainele sau mașinile, iar peste tot există acea plictiseală, zonă privită de marii cineaști ai lumii, fără cruțare, în gros-plan. După aceste experiențe, numite pe rînd Antonioni, Fellini, cinematografia s-a ferit să ofere aceste locuri pentru adevăratele iubiri. Inițial rețetar a fost infirmat!

**Dacă demnitate nu e,
nici dragoste nu e
(Drum în penumbră
cu Margareta Pogonat
și Cornel Coman)**



altceva, din prejudecată, iubire de o vară, curmată de lipsa de maturitate, vacanțe devenite tragice, devenite ultime, vacanțe după care nu mai urmează nimic, decît moartea (**Trecătoarele iubiri** — Urșianu), vacanțe în care trăiești în câteva zile cît ar fi trebuit să trăiești o viață și să înțelegi în aceleași câteva zile lucruri pe care unii nu le înțeleg nici în două vieți; vacanțe deci, menite să apropie, dar să și despartă, cînd sentimentul nu poate fi anulat cu binele, există cineva care să inventeze o plecare, o vacanță, pentru că el sau ea trebuie să uite pe celălalt el sau ea (**Ciprian**

sentimentul moare treptat (**La dolce vita** — Fellini), așa-zisele iubiri afișate pe primele pagini ale revistelor de mare tiraj, idile de ocazie la decernări de premii, cînd fiecare apare cu cîte un inedit sau mai bine zis o inedită, o starletă, un manechin la modă, sau o scriitoare urîtă și deșteaptă, cu inteligență-laser, iubirea ține cît o scăpare de blitz, nimeni nu poate să creadă în aceste iubiri, dar, ce ciudat, toți se mint, se autopăcălesc tocmai cu aceste forme care duc pînă la alienarea sentimentului adevărat. Există, da, o zonă numită „privată”, plină de bogați și de săraci cu duhul, unde cu-

2. Cine sînt eroii iubirii?

Alegerea eroilor s-a făcut de multe ori în două direcții precise — fie că cei doi au toate datele să nu rămîna prea mult timp împreună, fie că, dimpotrivă, sînt parcă făcuți unul pentru altul, dar situația îi împiedică. Tributar sau nu lui Shakespeare, unde Romeo și Julieta înseamnă suprema iubire, nealterată, pură, dincolo de lume, dar nu și dincolo de destin, scenariștii s-au răfuit cu bieții eroi,



Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie, cu Irina Petrescu

rar alegându-se varianta unui cuplu fericit plus un final fericit, parcă dintr-o jenă de a nu fi cumva banali. Scenaristica pune față în față un tânăr și o femeie de patruzeci de ani (**Vă place Brahms** — Litvak), critica anunță filmul ca fiind „îndrăgostirea eroului de seriozitate”, dar drama se produce — „Sint bătrână!” strigă biata femeie, sfîșiată de remușcări, aplecându-se pe balustrada scărilor ce poartă pe tânăr spre deznădejde.

Atunci cînd eroii sînt minunați, istoria decide (**Rîul care urcă muntele** Cristiana Nicolae), **Alexandra și infernul** (Mihu) și nu decide în favoarea iubirii.

Alteori, întîmplările vieții pun sub semnul incertitudinii iubirea.

Atunci, posibilele iubiri devin imposibile (**Imposibile iubire** — Vaeni) accidentul, mutilarea fizică aducînd după sine mutilarea sentimentului. Dar nu numai întîmplările vieții pot decide ci chiar personajele iubirii. (accidente petrecute în ele, tare, orgolii, vanități și tot restul). Cîte iubiri distruse din egoism (**Răutăciosul adolescent** — Vitanidis), din superficialitate (**Subteranul** — Calotescu), din frică, da, pur și simplu din frică de a iubi, de a suporta un cuplu, oscilînd între maturitate și superficialitate de parcă acestea două ar putea com-

pune un joc (**Pas în doi** — Pița), din vanitate (**Gloconda fără surle** — Malvina Ursianu), din neînțelegere, adică ratarea celui „moment de înțelepciune care înseamnă din partea femeii, iubirea” (**M-me de Stael**) — **Iarba verde de acasă**, (Stere Gulea) sau celui moment de **aspirație** (**Zidul** — Vaeni) iată iubiri inițial posibile și totuși...

Există însă și reversul. Atunci cînd totul se opune, cînd drama e la tot pasul, cînd cel iubit lipsește mult timp și echilibrul se poate curma, ei bine, atunci iubirea este mai deplină. Atunci avem de-a face nu numai cu situații și situații, ci și cu oameni și oameni. Există iubirea-credință, pînă la capăt, rămii alături de omul iubit indiferent ce se întîmplă, împărți cu el ultimul prînz, sau cină, înainte de moarte, cu sentimentul că atît ți-a fost dată fericirea (**Pădurea spinzuraților**—Ciulei), rămii să aștepti bărbatul iubit să se întoarcă din marile curse făcute pe mări și oceane, hrănindu-te din amintiri, poze, obiecte (**Bună seara, Irina**—Mărăscu).

Cele mai interesante întîlniri între eroii iubirii sînt cele de după, adică reîntîlniri, răsuciri de cuțit în răni abia închise, avînd un farmec aparte și un tragism aparte. Acum, cu acest prilej se face bilanțul, cum a trecut timpul, ce s-a ales din speranțele fiecăruia, cîte compromisuri s-au făcut, sau poate nu s-au făcut, nebunia iubirii a trecut, ea a lăsat loc nu celui „cască” ci lucidității. Eroii își juraseră în tinerețe să le fie viața o sărbătoare veșnică, dar acum nimic nu mai este ca altădată (**Trecătoarele iubiri**, Ursianu).

Eroii stau față în față, neputînd să scape de tragismul (și uneori de ridicolul) acestor întîlniri (**Piesă nemîrnată pentru pianina mecanică**—Mihalcov) se mai încearcă reluări, dar ele sînt palide, extrem de palide, nimic nu mai poate fi ca înainte. În asemenea împrejurări noi ne cerem scuze în fața iubirii, scuze pentru că nu am înțeles la timp acest sentiment, scuze pentru că l-am omorît, sau am trecut prea ușor pe lîngă el, scuze pentru că am rămas singuri.

Antract în exterior, cu regizorul (Pas în doi de Dan Pița, cu Ecaterina Nazare și Claudiu Bleont)



Foto: Victor Sîrbu

3. Unde se termină (cinematografic) iubirea?

Acel „adio” a căpătat diverse valențe cinematografice. Pleci fără să te uiți înapoi, cerînd, atunci cînd ajungi în avion, un coniac triplu, prăbușindu-te (**Trecătoarele iubiri**), alergă după femeia iubită, care însă te oprește spunîndu-ți simplu, „am oboșit” (**Probă de microfon**), încerci disperat să repari ireparabilul (**Noaptea**)iei un tren, pe un peron de gară pustiu, la o oră la fel de pustitoare (**Gloconda fără surle**), sau numai gîndul apariției lui, fostului iubit, te neliniștește, pentru că înseamnă o umilintă în plus (**Promisiuni**), iubirea se poate sfîrși închizînd ermetic o fereastră ce era veșnic deschisă (**Dulos Anastasia trecea**) sau deschizînd o fereastră spre lume. (**Facerea lumii**).

Dar cel mai grav este atunci cînd



Și profesorii dau extemporale (*Extemporal la dirigentie*
de Nicolae Corjos, cu Ion Caramitru, Diana Lupescu și Mădălina Pop)

sfârșitul iubirii înseamnă resemnare, conveniență, obișnuință. Când nu există nici strigăt, nici șoaptă, ci doar tăcere. Tăcerea în doi e mai gravă decât expunerea unei idile pe o copertă de revistă, spre a fi măcar de cititori crezută.

Dragostea (îmi vine în minte un slagăr — „cum e oare, cum e oare, cum arată dragostea?”) știm bine cum arată, toate pinzele ecranelor ne-au povestit-o, știm cum e să fii orb din dragoste sau nebun din dragoste, știm ce înseamnă „căzutul cu tronc”, ce înseamnă „prima-vedere”, mai știm și ce riscantă e „a doua vedere”, știm tot, afisele ne trimit la cinema și acolo nu se poate să nu te alegi cu o rețetă despre iubire... costisitoare sau economică!

Ca să păstrezi sentimentul acesta, ce vine atât de rar (mă refer la adevăratul sentiment nu la „jocul de-a iubirea”) trebuie să descâlcești multe lfe și, mai ales, să ai pe tine acel luf, adică să opui acestor tentații o piele de bou, de minzat, de vițel, bine tăbăcită!...

Filmul nu a făcut decât să radiografieze iubirea, neputînd trece dincolo de aparență.

Dar să nu fim atît de categorici și să ne lăsăm încă pradă iubirii, scriînd epistole, dînd telefoane, așteptînd să apară, inventînd coduri de comunicare, așa cum fac eroii romanului.

„Dragoste cu vorbe și copaci” (Costache Olăreanu) — „ne vom urca pe case, cu o oglindă la orele stabilite, vom potrivi oglinzile ca ele să bată spre casa celuilalt... acoperi cu mină mai mult sau mai puțin ca să faci semnul care trebuie... o lumină scurtă și două lungi = mi-e dor de tine!;

două lumini scurte și două lungi = aş vrea să te văd!; trei scurte = vino la locul stabilit!; o lumină lungă, una scurtă, iarăși una lungă = nu pot veni, dar mă gîndesc mereu la tine!... Dă, Doamne, ca mine să fie soare!”

Scenaristul care ar prelua textul și l-ar sorti ecranului ar inventa imediat, o ploale. Torențială...

Laurențiu DAMIAN

Ponind de la o diagramă (*Anotimpul iubirii* de Iulian Mihu, cu Maia Morgenstern și Gheorghe Visu)



filmul
iubirilor
din filme

Ți-am telefonat ca să mă conving că ești adevărată!

In câte feluri se poate spune (și se poate face) eternul „te iubesc”? De câte feluri poate fi el? Fiecare secvență de iubire are stropul ei de frumusețe, **poesia** ei unică și, într-un anume fel, irepetabilă, are declicul ei, punctul ei de pornire în realitate. Are suflul ei: romantic, euforizant, adolescentin, dureros, devitalizat, blestemat, tandru, tonic, abia pilpilor. Scenariștii, regizorii și ei, actorii, proiectează într-o scenă de dragoste toată bibliografia ciné-profesională, plus imaginația în expansiune. (Sau caută, precum în **poesie**, aura aceea unică, inconfundabilă, de nedefinit? Inefabilul acela tulburător al cărui scavi fericiți ori nefericiți sintem de câteva ori, ori poate doar odată, în viață?). Sună telefonul. Brusc, la capătul firului, Vocea: „Te-am sunat ca să mă conving că ești adevărată.” A, nu, asta e **numai** Viața. N-are nici o legătură cu imaginația, platoul, scenariul re-re-făcut, aparatul de filmat și vertebrele cervicale ale operatorilor, fardul de pleoape, scenografia, electricienii, regizorul, foarfeca și, mai ales, scotch-ul monteului, vizionarea, premiara, cronicile. Asta e altceva... Sau nu? E oare aceeași continuă, nesfârșită **poesie** iluminându-ne și făcându-ne totuși mai buni?...

Inainte de toate, iubirea trebuie să **aștepte**. Ca să fie, ea trebuie întâi să merite. Adică să dovedească, să plătească într-un fel. Să aștepti, iată o posibilă probă reală. O mare probă. Soția comandantului de vas din Un

Cîte declarații
de dragoste
atîtea posibile
filme de dragoste

echipaj pentru Singapore (scenariul Ioan Grigorescu, regia Nicu Stan) trăiește iubindu-l, mai ales, în absență. El e plecat mai tot timpul. Sau atunci cînd e acasă jînduiește să plece. Ba chiar suferă din pricină că nu e plecat. El e pe ocean. El se luptă cu intemperiiile, cu valurile, cu preju-

decățiile, cu lășitățile altora. Ea pre-sară levănția printre cămăși, face periodic bagajul și așteaptă. Ea e Mariana Mihut. El e Gheorghe Cozorici. Iubirea lor e alcătuită mai mult din încredere și așteptări.

In **Tată de duminică** scenariul Octav Păncu-lăși, regia Mihai Constantinescu două iubiri, fiecare în felul ei, se ciocneau pe un teren poate nu fragil, dar oricum, foarte... personal: un bărbat cu personalitate, inginerul Mircea Dan jucat cu har și nuanțe de Amza Pellea. Se înfrunta prospețimea tinereții și răbdarea înrădită a maturității care-a văzut multe, se înfrunta frisonul ușor dezorientat al Simonei (Olga Delia Mateescu) și drama de profunzime, asumată cu demnitate a soției (Gina Patrichi). Cea de-a doua va câștiga. Prin copii, înainte de toate. Apoi prin calm. Cîștigă răbdarea și cumpătarea. Ca la sah.

A urma capitoul cu „Iubirea trebuie să fie pură și dezinteresată.” Iată o iubire transilvăneană desprinsă din litera lui Agărbiceanu de scenariștii Ion Brad, de mina sigură, exersată și plină de har a regizorului Nicolae Mărgineanu cu ochiul miruit cu emoție artistică al operatorului Vlad Păunescu. În **Flăcări pe comori** iubirea copilandrilor, a adolescenților, este contraponerea patimei pentru aur, devastatoarea patimă pentru aur. Iubirea pură se dezbară de orice substitut (avere, bogăție, acumulare, capital, pină și de prea subțiraticul cercei-lus de aur aruncat simbolic în ripă.) Logodna se face nu cu inele ci prin refuzul ideii că valoarea e acumulată de aur. Pentru **Mărza**, din același film, fascinatul băieș căutător de aur, cel ce știe iscodi și domestici adîncul pămîntului ca pe un animal, iubirea e la fel de magnetică, pură pornire hipnotizată ca și dragostea față de aur. Remus Mărgineanu a făcut în acest film de-o acuratețe pictată în culori picurate cu „tragedie”, „damnare”, „destin”, un rol de pregnantă. **Flăcări pe comori**, fără să fie un film de dragoste, și-a tras sevele și din încălțările ei căi. Iubirea mai are de înfruntat și prejudecăți: **Un oaspete la cină** — de Ion Bucheru și Mihai Constantinescu un film de actualitate care are curajul de-a ne vorbi despre prejudecăți. Snobismul, o boală departe de-a fi eradicată. Diferențele sociale există. Diploma de facultate devine încetisor un substitut pentru particola nobiletei. Iubirea în sine e, uneori, un curaj. **Clipa de răgaz** (scenariul Tudor Popescu, regia Șerban Creangă) înfățișă două personaje mai puțin tipice, o iu-

Sentimentele în context neorealist (*Subteranul*
scris de Ioan Grigorescu, regizat de Virgil Calotescu,
cu Leopoldina Bălănuță și Iurie Darie)





**Idila lui Liszt
pe plaiuri moldave**
(Vis de ianuarie —
scris de
Anda Boldur,
regizat
de Nicolae Oprețescu,
cu Marcel Iureș
și Gabriela Cuc)

bire tirzie, o iubire abia sopțită: El, (Ștefan Iordache) un împătimit al muncii, director și singuratic. A trait exclusiv, pentru profesie. A trait exclusiv pentru alții. Ea: (Ecatrina Nazarie) tot o singuratică, melomană și livrească. Iubirea e o flăcără bruscă, îi năucește cu strălucirea ei. Fac tot felul de lucruri de care înainte nici că s-ar fi crezut în stare. (De pildă, el asistă la un concert de muzică dodecafonică la Ateneu...) Căsnicia e însă altceva, începe cu nivelarea asperităților. „Am avut timp să ne iubim, n-am avut timp să ne cunoaștem” spune cu luciditate, femeia.

Uneori iubirea e patimașă, demoniacă, fulgurantă. O boală, o lingoare, iubirea fatală, dincolo de actele de stare civilă, ori pasindu-i prea puțin de ele. Alteori se caută, ezită, se cristalizează și am să amintesc rafinamentul alt de nuanțat al raporturilor sentimentale din **E altă de aproape fericirea** (regia Andrei Cătălin Băleanu). Altădată e numai pretext, declic pentru o acțiune oarecare **Racolarea** (George Cornea). În **Trecătoarele iubiri** (Malvina Urșianu) bintuie nostalgia iubirii din tinerețe, iubirea ca un suvenir, iubirea încorporată de o iubire, mult mai vastă, netrecătoare: iubirea de țară. Uneori, pentru a-i sugera densitatea, intensitatea, ajunge o privire anume: de neuitat scena din **Doctorul Poenaru** — de Dinu Tănase — în care personajul principal își alege soția. Cîteodată iubirea e o somație, o boală ciudată fără antidot și explicații din plasa căreia nu poți ieși (**Proba de microfon**) — sau frizează

nebulia (**Cluleandra** Sergiu Nicolaescu). De cele mai multe ori în film, ea este însă o schemă simplă și eficientă, desenată pe un cuplu posibil, real, cu angoase mici, cu traume la fel și alinări suave. (**Declarație de dragoste** Nicolae Corjor). Alterori, scenariul lasă o ușă deschisă în zid, ușă fanteziei: pe acolo se strecoară ea, iubirea atipică, începînd, ciudată, teribilistă (**Mireasa din tren**, scenariul D.R. Popescu — regia Lucian Bratu) sau iubirea magnetică (**Pe malul stîng al Dunării albastre**, (Malvina Urșianu), iubirea dezbrăcată de podoabe, proiectată în decoruri stranii, aducînd a vrajă, a dezarmare, neputință și fascinație, iubirea „farmazoană”, scoasă din manta de boiar a lui Sadoveanu, de Stere Gulea (**Ochi de urs**).

De multe ori iubirea implică și spiritul competitiv, un fel de dispută aprigă, un joc al fericirilor și nefericirilor: un joc al purității și-al intereselor, un fel de „de-a soarecele și pisica”. În **Iancu Jianu, Zapciul** două iubiri în competiție: cea a Ionicăi (Stela Furcovic) și cea a fetei Calafeteanului (Mărioara Sterian). Un singur obiectiv al patimei: fascinantul personaj al Jianului, haiducul transformat din zapciu, întrupat de Adrian Pintea. În **Pas în doi** (Dan Pița), alt secol, alte idei, alte prejudecăți, alt tip de surmontare a acestora, personajul interpretat de Claudiu Bleonț renunță la comun (un comun glisînd ușor spre caricatural) pentru neobișnuit, la simplu, pentru complex, dacă nu chiar complicat, de-a binelea. Cu ambiția de-a iscodi resorturi sufletesti nespuse de fragile și mai ales neconvenționale, acest film rămîne marel nostru

film de dragoste în care nu încapă nimic circumstanțial, contrafacut, superficial, mimat. Iubirea și prejudecata, aventura și puritatea, și mai ales magnetismul acela indus, cum după legile fizicii, într-o bobină, se amestecă, sub ochiul rafinat al unui regizor de mare forță, într-o poveste contemporană care nu-și refuză nici ambiguitatea, nici forța dramatismului.

Poesii de dragoste? Nu, nu persiflez nimic, nu relativizez nimic. Nu îndrăznesc să relativizez. Nici măcar acel preaplin al iubirii care caută încă. Nici eșecul, nici eroarea, „malentendu-ul”, renunțarea, deruta. (**Ilustrate cu flori de cîmp** de Andrei Blaier). Nici măcar iubirile de paradă, iubirile-paravan, iubirile degenerate, falsele iubiri, substituitele. Și totuși, mi-a rămas în minte vreun îndrăgostit, un mare îndrăgostit din filmografia noastră? Mă tem că nu. Ori măcar umbra unei mari, a unei totale, devoratoare iubiri, descrisă în complexitatea, resorturilor ei declanșatoare, în hățișul ei divin de temeri și planuri? Nici asta. Sau, poate, totuși, gîndul mă duce la **Valurile Dunării** (scenariul Titus Popovici — Francisc Munteanu, regia Liviu Ciulei) și la toată acea încălcătură tulburătoare, densă, care era cu adevărat viață, viață... Iubire patimașă, dureroasă, tragică, pe fundalul marilor opțiuni. Iar gîndul mă duce la acel cuplu inimitabil: Liviu Ciulei — Irina Petrescu. „Monștri sacri.”

Filmul de iubire? Ei, da. Sint sigură că va veni el într-o bună zi.

Cleopatra LORINTIU

filmul
iubirilor
din filme



Dragostea ca-n roman (Slavici)
dar și ca-n filmul realizat
după el (*Pădureanca*
de Nicolae Mărgineanu,
cu Adrian Pintea și Manuela Hărăbor)

Foto: Victor STROE

În chestiunea iubirii

Printre dezarmantele inexactități de care se face, deseori, vinovat filmul nostru cel de toate zilele, cea mai flagrantă mi se pare cea legată de „chestiunea” iubirii. Până și acest anunț generic al meu este impregnat de o oarecare ironie, nu-i așa? Aș fi putut spune: eterna, esențială, inevitabilă, grava, sublimă, răvășitoare problemă a iubirii, dar am recurs la termenul aproape caragialesc de „chestiune”, am procedat circumspect, ca în Mazilu, pentru a preîntîmpina, prin ironie, posibilul dezinteres al cititorului. Căci despre asta este vorba, în fond și la urma urmei!

Spectatorul nostru este adeseori circumspect în numita chestiune, în viața sa de zi cu zi și, din păcate, are destule motive serioase să fie! Sensibilitatea noastră contemporană este destul de mult corădată de neîncredere în subiect, sau mai exact față de forma exprimării lui. Asta este situația. De ce nu s-ar comporta cu aceeași neîncredere față de problema și plătorii biletelui de cinema? Un realism „stenic”, curent și „eficace” a etichetat demult categoria efuziunilor sentimen-

**Cînd o declarație
de dragoste
e prea ticluită
se spune „ca'n filme”**

tales și (ca să vezi!) eticheta care s-a folosit este una cinematografică! Se spune: „Ca-n filme!” adică fals, adică pretențios, lipsit de credibilitate, de neîntîlnit în seamă, neadevărat. Ceea ce este în secolul 20 ironizat, sub acuzația de „ca-n filme” era, până nu foarte demult, „Ca-n romane”... Deh!

În fața unor filme care nu pot asigura o minimă garanție de credibilitate și interese unei povești de dragoste specta-

torul se află în situația elevului de liceu nedotat pentru sport, care citește poeziile lui Rilke în tribunele unui meci divizionar de fotbal și riscă să fie descoperit și admonestat în „simpatcă” manieră fotbalistică: înghesuit la dușuri și ridiculizat cu cruzime — eventual cu ajutorul citorva pumni „ca între bărbași adevărași”. E mai înțelept să-și facă lecturile acasă, iar pe terenul de sport să se fâlească cu o pereche de crampoane strașnice, chiar dacă acestea nu îl reprezintă și îl încurcă al naibii la mers!

Nu, spectatorul de film de azi nu este un cinic incurabil! Nici insensibil, nici amorf, nici neavizat în chestiunea iubirii, nici total refractar filmului de dragoste. El este doar prudent și bine face! Filmul are datoria de a-l convinge să treacă această barieră de prudență legitimă, de a-l elibera de acest complex explicabil, printr-un ritual estetic de bună calitate. Are datoria de a-l convinge în mod firesc și subtil că are motive să iasă din carapace și că nu va fi dezamăgit. Ca efortul său de sinceritate va fi răsplătit cu o sinceritate cel puțin egală. Are datoria de

a-l introduce pe spectator într-o zonă de sensibilitate autentică, de inteligență și bun-simț, de asistență morală fidelă, pentru a-l oferi o perspectivă asupra lumii sufletului omenesc care să-i fledgeze năzuințele intime, perspicacitatea estetică și intransigențele etice.

Că n-am văzut de nu știu când un film dedicat integral iubirii n-ar fi nici o nenorocire. Că iubirea funcționează în filmele noastre doar ca ingredient, iarăși se poate. Un sentiment de jenă mă la nemilos în primire când văd cum „Iubirea din sufletul eroului” se pomeneste în fals conflict corneile-an cu „ridicarea sau neridicarea unui sălaș pentru vite pe un teren hărăzit inițial culturii porumbului”, cum am citit undeva, de curind, într-un scenariu. Cu punerea sau nu în funcțiune a unei pompe de irigare, etc... N-am absolut nimic împotriva faptului că repararea unei pompe poate influența zdrobitor destinul unei iubiri. Sint convins că acest lucru este perfect posibil, dar, cer cineastului să mă facă să cred că „e perfect posibil”.

Nu m-aș crisa nici o frîntură de clipă revăzind oricind **Duminică la ora șase** unde (atenție!) iubirea (gravă, nuanțată, sobră, puternică) nu-l face pe tinărul ilegalist din film (sobru, sever, exemplar, fascinant) să fie mai puțin ilegalist și nici pe același ilegalist să fie mai puțin îndrăgostit!

Nu am nici o cădere de a trage concluzii. Oricum îmi doresc fierbinte să nu fiu niciodată pus să spun „te iubesc” în fața unui aparat de filmat și să am — din cauza inabilității scenariului — înconfundabila senzație de coșmar a nodului în gît și a macinării de nisip între dinți. Toate acestea vin de la un text prost scris și o situație dramatică în care ideea de a rupe o „bucată din viață” este o operație strict chirurgicală și brutală, iar înțelegerea ideii de iubire este abruptă, ofensată și... fără har.

Adrian PINTEA

Unde e dragoste, acolo e bine

Rolurile mele ultime. Cu sau fără dragoste, ca subiect. Dar în toate am lăsat cite ceva din mine. Alexandra Ionescu (din **Recital în grădina cu pitici** al Cristianeî Nicolae), violonistă talentată, promisiune cîndva, acum profesoară de muzică la conservator, nereușind în dragoste, nereușind în profesie. Și totuși, în ciuda nefericirilor prin care viața a trecut-o, n-a ajuns să urască viața, iubește oamenii și deși nu e prea sociabilă, ființă tristă și severă cu ea și cu ceilalți, și-a păstrat capacitatea de a se uimi în fața talentului. Transferul pe care-l face, investind speranțe, putere, gânduri în mica fetiță talentată — e un act de mare dragoste, pe care am fost fericită să-l pot juca. Personajul din **De dragul tău**, Anca e tot al Cristianeî Nicolae — o femeie delicată, ingenuă, măritată devreme, dar viața trece repede, copiii cresc, fiecare cu problemele lui, trebuie să-l descurce și așa s-a trezit deodată cu greutăți mari pe care trebuie să le treacă, să le facă față. Bărbatul, copiii, bucătăria, școala, drumurile, îi ocupă tot timpul, tot sufletului toată viața. „N-am altă bucurie decît pe voi...” îi spune fiicei ei, nereproșînd nimic, ci doar realizînd că tinerețea s-a dus.

Și eu m-am gîndit la mama mea și la toate mamele ale căror sacrificii nu se văd, dar sînt imense. Și sentimentul sugerat în film era tot dragoste.

Lilica din **Niste băleți grozavi** de Cornel Diaconu personajul care m-a salvat de la „innec”. Deci îl iubesc și din nou e vorba despre dragoste. Lilica e o femeie sensibilă, trecută de 30 de ani, dar păstrîndu-și puritatea adolescentină, iubindu-și bărbatul, fascinată de importanța dragostei pe pămînt: de aceea se transformă într-un mic soldat care luptă pentru refacerea armoniei vieții celor din jur, a sentimentelor. Dragostea ei pentru cinema e evaziune și nu e, pentru că în același timp, viața e „ca-n filme”, dar și filmul e „ca viața”. Unde e dragoste, acolo e bine. Normal. Echilibrul. Am început de curind un film cu parteneri buni (Papaiani, Petre Nicolae, Valentin Uritescu și Geo Costiniu) și un regizor talentat, Cornel Diaconu. E un rol frumos și simplu ca o zi de vară și sint acum atît de plină de el, mă face să zbor pe stradă, să flu ușoară ca un fulg, să simt că viața e frumoasă și că e bine să fiu mereu la înălțimea ei. Să știu să le treci pe cele bune ca și pe cele rele, să te dăruî în întregime și să-nveți pe parcurs (dacă n-ai norocul s-o știi de la început) că secretul vieții este să-i ajuți pe ceilalți. Cu cît te dăruiești altora, cu atît te simți mai fericit.

Deci, din nou de dragoste.

Rodica MANDACHE

Secvențe în afara secvențelor filmului (regizorul Cornel Diaconu cu interpreții noului său film, Rodica Mandache și Geo Costiniu)



filmul
iubirilor
din filme

...Dar și cu umor

Cale liberă și Secretul lui Nemeș — două recente filme, două genuri total diferite care m-au purtat prin zone afective asemănătoare. Ați ziaristului Mirea, pe care l-am interpretat în comedia lui Titus Popovici și Geo Saizescu, cât și inginerului Truică, din *Cale liberă*, le-a fost dat să iubescă femeii cu multă personalitate. Amindoi (cel puțin așa mi-am propus) domină, lăsându-se dominați. Și dacă înfruntarea dintre ziarist și avocat (Victor — Bica) se face mai cu zîmbetul pe buze și cu oarecare detașare, înfruntarea dintre constructor și arhitectă (Mihai — Laura) e mai gravă, mai încruntată.

Ambii bărbați au tăria de a recunoaște adevărul fără ca aceasta să le „stirbească personalitatea”. Ei împletesc cu patimă viața personală cu profesia, fără să le despartă, indiferent de greutatea prin care trec cu „umor”. Simțul umorului îi apropie și le conferă aerul de spiritualitate atât de necesar personajelor pozitive din filmul românesc. Cu ochelari și cască, ori cu pix și sapcă strengărească, cei doi bărbați îndrăgostiți de-

vin, oarecum, asemănători prin iubire. Și dacă am încercat să-i diferențiez (și sper că am și reușit), străduindu-mă să investesc în ei cât mai mult adevăr, am avut și o mare șansă: parțenele mele se numeau Carmen Galin și Enikő Szilagyi Dumitrescu, actrițe în plină maturitate profesională, dornice de adevăr profesional. În ambele filme, acest sentiment minunat care este iubirea, „slaloma” printre înfruntări serioase, situații neașteptate, uneori cu mici explozii de gelozie. E o artă, cred, să iubești certându-te, ca Mirea, ca Truică, dar cât de caldă și adevărată este acea privire de mpăcare, câtă bucurie și liniște așterne ea, împăcarea.

Și cred că ceea ce m-a atras la cele două personaje aflate la o vîrstă matură, e faptul că ele nu declarau cu vorbe ceea ce le caracteriza, ci lăsuau fapta să demonstreze totul. Și dacă pretutindeni, în santierul subteran (Metroul) sau la suprafață (locuința ziaristului), ceea ce domină este iubirea (atrăgînd publicul prin sinceritate), înseamnă că nobilul sentiment trebuie să nu părăsească filmul românesc.

Emil HOSSU

Privind găleata cu soare roșu

„De-aș avea o mare a mea și a lui Dode”... (Niște băieți grozavi de Cornel Diaconu cu Magda Catone și Sebastian Papaiani)



Mica dragoste a Micăi (din filmul lui Cornel Diaconu *Niște băieți grozavi*) răsare timid, printre tractoare și combine. Suspensele ei sînt strivite de freamătul puternic al gigantilor cu care acești băieți grozavi, cu mare dragoste de muncă s-au legat pe viață. Întîlnirea cu lanul de grîu — plînea de miine — e așteptată cu mare emoție. Cot la cot cu ei, aleargă cit e tarlaua de mare, îmbrăcată în „echipament adecvat”: salopetă, pantofi bărbătești și bine cunoscuta bască de tractorist, atât de „sic” lăsată pe spate, greutatea părului — știm cu toții, odoabă a femeii — e bine ascuns de, desubt, toate forțează aspectul „cochet”. Mica încărcată mereu cu prea multe dosare, (hîrtoage), dacă (ai) și să citești printre rînduri, ai să afli că suspinînd și strînutînd (în plină vară!) sensibilă ca o miozotis, Mica fredonează în gînd un „întec de dor”. Poate că s-a înscris pentru două locuri la mare, la Mamaia, prin sindicat. Cînd a ajuns cu Dode la malul mării, soarele era la răsărit, și tipetele pescărușilor într-un dans grațios și unic izvoadeau o muzică stranie, ce cuprîndea întreaga plajă de la Mamaia, o

limbă de pămînt în ocean, planeta. Mica se simțea mică și ocrotită în brațele lui Dode, care nu-i spunea nimic. Priveau amindoi pierduți la găleata de soare roșu care se înalță — curios! — din mare de parca din ea s-ar fi intrupat. Era un început de lume, al lumii lor, al fericirii. Erau doi, erau puternici și stăpîneau la granița dintre vis și speranță. Apa sarată a mării îi scaldă picioarele, apa sarată a lacrimilor îi scaldă obraji, lacrimi de fericire. „De-aș avea o mare a mea! A mea și-a lui Dode!”

O geană de pe obraz am scuipat-o și mi-am pus-o în sin să-mi aduca noroc, să prind și eu bilete la mare și dacă ar vrea Dode să se uite la mine și dacă m-ar plăcea și dacă s-ar îndrăgosti de mine, ar dărima gardul care se află între noi — și n-am fi vecini, am fi doar „unul”, și așa ea în rochie de mireasă și el în costum de ginere, am face o baie în mare pînă la apusul... soarelui.

P.S. Pentru cei care au văzut filmul, îi asigur că pescărușii survolau com-

Vasile

N-a spus „te iubesc”, n-a spus decît: „Pentru mine nu mai există decît două lucruri: Vasile și florile”. Și a murit.

Așa a iubit Durdu, din *Pădurea de fagi* de Cristina Nichituș-Mihăilescu între viață și moarte, curat, din tot sufletul, chiar dacă iubitul ei nu s-a numit Romeo și ea n-a fost Julieta, ci simplu: Durdu și Vasile. Amindoi, două jucării ale destinului, simboluri ale zecilor și miilor de tineri care au iubit și au luptat atunci, în 1944.

Totul a durat o clipă. O sculptură în acel coșmar le-a luminat viața și apoi, nedrept, un rapăit de mitralieră a stins-o. Ce a fost? Am trăit fiecare din noi, ca Durdu, ca oricine din lu-

Clac

Da, nu mai putem amîna! Iubirea mea, dă-mi mina. Miine vom porni. Miine, înainte ca ziua să-și poată pudra rugina violetă a zorilor, uitată de-a lungul pomeților săi, ca o păreră...

Miine dimineată, foarte de dimineată, încît noaptea, în fuga ei către dincolo, să nu apuce încă să-și coboare toate mătásurile de India în gondole de stele...

Miine, în zori, îndată ce zările ne

binele și tractoarele, în dor avîntat, ridicîndu-se din hîrtoagele visătoare! Mica. Și dacă dragii noștri spectatori n-au văzut acolo picior de pescăruș sau de mare, e pentru că un actor poate numai să treacă prin cadru, poate doar să-și privească partenerul și gânduri, vise, doruri nenumărate în-carcă o singură secundă (de viață) imortalizată pe peliculă (film). Nu era nevoie să i le destăinul lui Papaiani. El era Dode, eu eram Mica și ne înțelegeam din priviri.

Sigur, filmul are un scenariu, dar cîți actori, atîtea filme — zice eu, în cazul ideal — care se adună toate într-unul singur: filmul al căror spectator sînteți și veți fi.

N-am vrut s-o iau prin miriste, nici să bat cîmpii, dar de veghe în lanul de secară, gîndurile te năpădesc, te înfășoară și te răstoarnă în 1001 de povești neștiute, care sînt doar umbra din peștera lui Platon, pe pinza albă a ecranului.

Magda CATONE

și florile

mea asta și fiecare știm cît de greu e să vorbești sau să scrii despre iubire. Ca spectator, cîteva clipe din viața ta ai fost alături de Durdin din film și asta e important: ai devenit mai bun, mai puternic! Mai îndrăgostit de viață!

P.S. Și e minunat că la 18 ani, cînd începi să simți, cu adevărat, primele fioruri ale dragostei, acea emoție pe care ți-o dă o privire, un zîmbet al persoanei iubite, înțîlnești un personaj căruia să-i dai dragoste. Atunci, la 18 ani — la prima ta confruntare cu filmul, să poți să strigi din tot sufletul, tuturor, (tu sau personajul?): „Pentru mine nu mai există decît două lucruri: Vasile și florile!”

Anca SIGARTĂU

hetă

vor prevesti la umbra pieoapelor, de-părtearea...

iubirea mea, dă-mi mîna, pornim!

Îți voi cumpăra cea mai frumoasă rochie țesută din adierea nerăbdării. Pîruțele ei răbdătoare vor plămădi bănuiala trupului tău, mereu altfel, pentru fiecare dintre bărbații care te vor purta cu privirile lor, ca pe o punte a suspinelor făgăduielnice.



**N-au spus „te iubesc”. Dar mai era nevoie de cuvînte?
(Pădurea de fagi de Cristina Nichițuș-Mihăilescu
cu Anca Sigartău și Vasile Muraru)**

Vei respira cele mai rafinate mir-dii, cu care nu voi osteni să te inchi-pui, troiță, la toate răpîntiile fapturii tale, atît de trainic zidită în toate me-nirile ei femeiești...

Părul tău, niciodată prea lung... și-nil tăl, două silabe gemene, rodînd un gînd de răzvrătire... ochii, coapsele, mersul dar mai ales statul tău în ade-menire... pîntecul visător, somnul, ve-ghea... lacrima plînsului tău nebanuit, incununînd bucuria cunoașterii de sine, împlinită de azi în rug întreg, din jumătăți de frunză fragedă... În ca-dență tandră de douăzeci și patru și iar douăzeci și patru de indiferențe pentru fiecare bătaie a inimii mele, de mîine, iubita mea, pe tine, toată, te voi arăta lumii.

Tu, cea mai trecătoare umbră a lu-minii de Toledo, rătăcită în panoplia sentimentelor mele caldinate...

Și toate, toate acestea, toate vor face ca, în sfîrșit, să pot pune capăt strădaniei mele întru desăvîrșire, pier-zîndu-te...

Da, nu mai putem amîna!
Iubirea mea, dă-mi mîna.

Pornim în cadență de douăzeci și patru și iar douăzeci și patru de ade-văruri pe secundă, pseudonime pen-tru fiecare bătaie a inimii noastre...

Mircea ALBULESCU

**E o artă să iubești, certîndu-te... Și totuși...
(Vară sentimentală de Francisc Munteanu
Cu Emil Hossu și Rodica Mureșan)**



Da! Mereu la ordinea zilei: scenariul

Scenariul — un text literar îndrăgostit de Cinema — îl numea cineva, parafrazându-l pe Barthes. De fapt, o literatură care nu ar exista

fără Film. Ea nu respiră decît pe ecran. Cum respiră ea în filmele noastre? Cum expiră și mai ales cum inspiră?

Pentru a nu plictisi

Ce simplu e în literatură, unde folosește limbajul învățat de-acasă, din anii lungi de școală, din cărțile care sînt la îndemînă lingă tine, în rafturile bibliotecii.

Pe cînd în film trebuie să vorbești o limbă în care întîi vorbești singur și cu această limbă cu care vorbești singur, ca într-un vis, să fii înțeles înainte de-a face film, de alții care visează poate altfel.

Tu visezi anumite culori, anumite obiecte, anumite întoarceri de cap și zimbete, intonații, care nu pot fi exprimate nici într-un scenariu, nici într-un decupaj, pentru că dac-ar fi, dacă s-ar putea, ce rost ar mai avea să te mai chiniești pe urmă atît, ca să pui totul în imagini vii?

În literatură, imaginea e direct vie, în scenariu ea e o imagine născîndă, o imagine virtuală, care este de-abia pe drumul exprimării, nu exprimată. În scenariu, limbajul nu este gata. Limbajul e pe drum, cum s-ar zice. De fapt, scenariul e un laborator, un fel de mesaj de taină, o formulă de alchimist în căutarea nobilei metal, care se tot ascunde și pe care crezi mereu că-l vei obține din fierul simplu și posac.

Iar virtualitatea lui nu este într-o comunicare directă, ci într-o comuni-

care mediată de un geam prin care nu se aude, ca atunci cînd vezi pe cineva vorbind la telefon, într-o cabină, și-ți aștepti rîndul. E acolo ceva străin, ceva în care nu te poți amesteca, o virtualitate ca într-un vis frumos.

(Trebuie să mărturisesc aici că am parafrizat oarecum, ideile după Albert Camus și Ingmar Bergman... și hoțul care a mărturisit sursa, poate să fie pe jumătate iertat...)

Iar virtualitatea cinematografică — să zicem — a unei opere literare... Dacă vrei, ecranizînd acea operă, să te folosești de valoarea unor pagini doar ca de-un pașaport pentru a trece de vămile gusturilor, mi se pare mult prea puțin...

Trebuie întîi de toate să te supui acelei opere. Nu e suficient să-i găsești doar „cinele”, adică posibilitatea ei de a obiectualiza cinematografică prin personaje, ambianță, recuzită și doar să le filmezi pe acestea prin rețele sigure de expresivitate, provenite dintr-o unghiuiație neobisnuită, dintr-o iluminare ciudată, dintr-un costum bogat, dintr-un decor eventual și mai bogat, sau chiar extravagant.

Nu. Nu e suficient. Cred că trebuie să faci cum a făcut Stere Gulea în **Moromeții**, care este rodul unui contact înfiorat cu lumea marelui prozator, cu ideea exprimării țărănului român ca entitate simbolică, într-o ambianță de o tulburătoare, expresivă autenticitate.

Sau să-nțelegi, că **Iacob** nu este numai ce este, este ceea ce reprezintă minerul, chiar și tatăl și soțul, și visul fericirii fiecărui om, totul într-o lume dificilă, chiar foarte dificilă...

Și dacă tot am parafrizat mai sus, am să mă opresc aici, considerînd că nu trebuie spus chiar totul, așa cum credea și Voltaire, care a scris, undeva, că el cunoaște secretul de a fi plictisitor: spunînd totul...

Deci, să ne limităm, să nu spunem totul, cred că nici scenariul nu spune totul, el doar ne inspiră, ne face să nu ne spunem totul, pentru a nu ne plictisi pe noi înșine, întîi, și a plictisi astfel, cit mai tîrziu pe ceilalți...

Dumitru DINULESCU

Și noi sperăm
(Sper să ne mai vedem de Dumitru Dinulescu
cu Ileana Harșa Negru și Valentin Mihali)



Să scriu ceva pentru almanah? Cu plăcere, dar ce?

M-am gândit: pentru Almanah ar trebui ceva vesel, pumos, alert. Dar cât de alert mai poți fi la 50 și... 14 ani!

Pe urmă mi-am amintit că în tinerețe făcusem umor serios, ca să spun așa. Până de curind, unul din amicii mei, de cite ori venea de la Biblioteca Academiei, îmi strecura conspirativ cite o „perlă” de a mea, pescuită din publicațiile vremii. — E bună. E tare, frate Ioane, zicea el, așteptând să-i mărturisesc că nu suflasem o vorbă în autobiografie despre pacatul meu cu muzele.

Dealtfel cu umorul-scuzați cu umorul (mie-e foarte greu să nu zic leafă, uzină și humor; am avut chiar și o nevastă din Gura Humorului, fapt controlabil) — deci cu umorul am intrat și în gazetăria serioasă, prin 1948. Eram ostaș în termen și odată pe săptămână îmi purtam bocancii cazoni pe scările „României Libere”, pe Sărindar, unde se afla redacția „Pitigoiului” (o cameră salutăm reglementar și-l predam lui Nell Cobar „producțiile”: sonete, cronici rimate, epigrame.

Într-una din zile aterizez acolo fără uniformă gri-bleu a transmisionistilor aero. Pitigoiul toți pe mine: — Ești în permisie? — Nu, zic, sint lăsat la vatră.

Era în '48, băgați de seamă, perioadă de schimbări profunde; se cereau oameni noi și în presă — așa că m-am pomenit angajat pe loc la „România Liberă”, alături de alții mai gazetari ai vremii: Nicolae Bellu, Costin Murgescu, Florica Selmaru, H. Dona, Al. Cornescu, Aurică Dumbrăveanu, Mihai Popescu și alții. Gopo — care făcuse și el armata la Transmisiuni-Aero — era și el acolo, înalt și optimist (mamă! ce nuduri mai făcea în timpul sedințelor!) Era și Cătrinel — sau poate că ea a venit ceva mai târziu, nu sint sigur; ce țin minte bine e că era a naibii de frumoasă!

Ce școală bună — pentru un viitor documentarist a fost gazetăria făcută atunci! Scoteam zilnic două ediții ale ziarului, plus „Magazinul”, plus pagina duminicală de umor — la care colaboram intens.

Cine știe ce reminiscență veselă din acele vremi mi-a dat ghes să scriu acum trei sau patru ani un scenariu de film documentar intitulat... „Fără scenariu”.

Titlul nu era deloc gratuit. Porneam de la o idee frumoasă și anume: că oriunde ai poposi azi, cu aparatul de filmat, poți descoperi lucruri interesante; că adică (teoretizăm eu) orice „felie de viață” am tăia din activitatea unui colectiv de muncă nu se poate să nu dăm la iveală fapte uneori mai elocvente decât cele obținute prin mijlocirea unui scenariu. Care, îndeobște, o mai aduce din condei, cum se spune.

Titlul nu era, deci gratuit, dar scenariul era gata-gata să fie. Și asta pentru că (mi s-a spus) nu se putea plăti ceea ce singur afirmam că nu există!... Ce-a urmat a fost ceva de cosmar: după zile și nopți de chin sufletesc, de îndoile și hotărâri repede abandonate, într-o clipă de totală confuzie am făcut ceea ce, sint sigur,

Întâmplări din viața unui cineast fără scenariu



...Nu
le-ar fi reproșat
nimeni, nimic,
dar
ei au inventat
și o mașină

nimanui nu i-ar fi dat prin gând să facă: am sacrificat ideea și am încasat onorariul!

Ne-am dus, asadar, la filmare, cum se duce toată lumea, cu scenariul și cu tot calabalacul-aparat, trepiede, reflectoare. Și nu oriunde, ci la Întreprinderea de Mașini Grele București unde fusesem în prospecție citeva luni mai înainte, și unde organizasem, în mare, lucrurile.

Prima surpriză: omul cu care trebuia să începem, eroul nostru, mare specialist IMGB, autorul mai multor

aparate complicate, era plecat puțin în delegație la „General Electric”, colea, peste Atlantic. Țin minte cum se recomandase când mi-a fost prezentat: Ștefan Valeriu. Și când a văzut mirarea noastră, adăgase repede: — Firește, fără nici o legătură cu cel din piesa lui Sebastian...

Acum, ia-l de unde nu-i. Dealtfel, chiar dacă ar fi fost nu puteam începe cu el: șeful de producție al filmului zicea că trebuia să tragem mai întâi cadrele largi, cu toată lumina, pentru ca apoi să putem da drumul la citeva reflectoare, în scopul economiilor la deviz. Nu vă mai spun că în timp ce eu căutam altă posibilă „felie de viață”, operatorul își și manifestase personalitatea zicind: — Aici începem! Și a dat dispoziție ca reflectoarele să fie montate la presa de 1200 de tone. Un colos cit blocul în care locuiesc, de 10 etaje, și care apucă între falcile lui alți coloși de metal incandescent și face din ei ce vrea: arbori cotiți pentru vapoare, rulmenți pentru escavatoare-gigant și alte minuni de genul ăsta.

Spectacol, nu gluma. Să tot filmezi. Și operatorul chiar filma de zor, secondat cu sirg de electricienii care știau că atunci cind se termină pelicula se termină și filmul.

Ce face însă regizorul? El caută să mai salveze ce se mai poate din scenariu. — Mestere Bobe, era aici un băiat așa și așa... — E schimbul trei, întră la 11 noaptea. Dar am acolo, la pat-forjare, un băiat bun.

Chem operatorul, ne consultăm: băiatul nu e prea arătos; cam slăbuț, cum nebarbierit, Mesterul ne spune însă că Moise Marian nu prea are cind să se bărbiească. E student în anul I la Electronică, la curs seral. Ne facem autocritica și-l tragem băiatului un prim-plan mai ceva ca lui Redford.

Peste drum de el, la pupitrul operatorului de presă, un alt tânăr: Urlea Adrian. Tot de 24 de ani, dar bărbierit și pus la punct ca în ziua cununiei — deși aflăm că și el e student, și încă în anul V, la Metalurgie.

Frumoși băieți. Și pricepuți. — Sint de soi, eu așa le spun, zice mesterul Bobe. Care n-a fost de soi — n-a rezistat, a luat-o din loc. Aici e răspundere mare, o tonă de oțel face cit o Dacie. O piesă d-asta, chiar și un milion. Dacă o rebutezi, poți să albești pe loc.

Dar oamenii? Cum să faci să nu dai rebuturi în munca cu oamenii? Vorbim acum cu maestrul Pantis de la presă. Un bărbat frumos, prin mina căruia au trecut aproape toți tinerii secției. Începe cu o glumă, E supărat că doctorul nu-i permite să bea vin decit în două ocazii: cind mănincă sarmale, și cind nu mănincă sarmale... Apoi ne spune povestea lui D.N. Băiat ascultător, respectuos, merserios bun, a făcut profesionala în uzină și a făcut-o bine. Era operator la pat-forjare cind a început deodată să dea îndărăt. — A lipsit odată, a venit altădată nedormit — era să facă o boacăna cit el de mare — a lipsit apoi trei zile la rind, pînă ne-am pomenit cu Miliția la noi. Ce mai, flacăul se înhăitase cu niște derbedei, „hai mă, să cistigi și tu un ban mai ușor”, mai o băutură, mai una-alta, și iată că a dat de bucluc băiatul. A fost condamnat, dar s-a purtat bine și a venit din nou la noi. Marinal! la vino mai, flăcaule, pînă aici!

Marinică vine degrabă. E un băiat subțirel, delicat, nici nu-ți vine să crezi că are 27 de ani și a fost acolo unde a fost. Mășterul îi spune o treabă de-a lor și băiatul pleacă repede. S-a prins că vorbeam de el. Mie mi-a plăcut flăcăul, dar operatorul nu e încântat. Cred că „subiectul” a început.

Cînd punem lumina și aranjăm totul ca să-l filmăm pe D.M., flăcăul ni căieri. — S-a învoit, astăzi își ia mobilă. E programat — ne spune tînărul care l-a înlocuit la pupitru — și noi înțelegem ce era de înțeles.

În felul acesta scenariul nostru se ducea încet-încet pe apa Simbetei. Cu cei doi băieți de la cuptoare, Victor Niță și Marian Sandru, am pătît cam la fel. Aștia doi făcuseră cîndva un adevărat act de eroism: au stat în uzină 48 de ore fără întrerupere, lîngă cuptor urmărind o piesă care trebuie supravegheată minut cu minut. Foc, dogoară, oboseală... Descriesem isprava destul de bine în scenariu, dar acum ce era de făcut? Băieții erau acolo, erau frumuseți, dar — zicea operatorul — nu fac aproape nimic. Și era adevărat: nu se aruncau de unde, nu coborau pe lanțul macaralei, nu mergeau în mîini. Doar, cînd și cînd, mai apăsau pe cite un buton sau cercetau cu privirea vreun indicator de temperatură. — Ce-ai vrea? îi zic eu enervat, operatorului. Să alerge pe patine cu roțile prin hală, ca filatoarele japoneze? Și pot să vă spun că omul nu parea deloc oripitat de idee, ba chiar parcă i-ar fi suris.

Dar la filmare e ca la fotbal: ratezi ocazii clare și marchezi cînd nici nu te aștepti. I.M.G.B.-ul are foarte mulți tineri. Media de vîrstă a uzinei e mai bună decît a multor echipe de fotbal: cam 25 de ani. Teoria „fetei de viață” și-a arătat curînd roadele: în locul tînerilor pe care îi cunoscusem cîndva — care lipseau acum din diverse motive — am descoperit pretutindeni alți tineri la fel de pricepuți și apreciați.

Țin mîinte doi ingineri de la proiectări, așa de tineri că s-au prezentat scolarește, ca la catalog: Vișinescu Ion și Seceleanu Cezar. Unul era mecanic și celălalt electronist-dar nu sînt sigur care era mecanic și care electronist. I-am filmat în hală, lîngă mașina inventată de el, fiindcă, deși proaspeți absolvenți, nu s-au mulțumit numai cu sarcinile curente de serviciu. Aveau destule și nu le-ar fi reproșat nimeni, nimic, dacă nu inven-



Lumina ce vine (și) dinăuntrul talentului
cu Irina Petrescu și Gheorghe Dinică

tau și o mașină. Ei au fost însă de altă părere, iar mașina făcută de ei, pe bune, avea performanțe superioare celei de import.

Ce să mai spun de tinerii de la turbina de 330 megavați? Artiști adevărați. Sau de cei de la Laboratorul de încercări? Unul din ei făcuse lîceul cu băiatul meu cel mare (atunci am aflat) și era acum cel mai bun specialist în echilibrări de rotoare (îmi pare rău că l-am uitat numele, Viorel și mai nu știu cum) M-am bucurat de reușita lui de parcă ar fi fost a băiatului meu.

Filmam de zor, filmam cu pasiune, cînd, deodată, văd că operatorul îmi face semne discrete spre casetă: s-a terminat pelicula. Eram disperat.

Tocmai descoperisem un om foarte interesant așa că am venit lîngă operator: — Nu mai ai peliculă chiar deloc? Nici măcar pentru un plan? Dar operatorul își strîngea deja unelte. Era foarte pornit. — Nu, numai am nici măcar pentru o „fărîmătură” de viață, nu pentru o felie...

Asta a fost tot. Electricienii au strîns utilajul. Operatorul și-a suflat cu grijă obiectivele și le-a rînduit în cutii, iar șoferul, apărut și el, ca prin minune, era de o veselie debordantă, ceea ce însemna că e gata să ne ducă acasă.

Ațita lucru știa și el: s-a terminat pelicula, s-a terminat filmul.

Ion VISU

ridendo...

Imperturbabila triadă

Scenaristul e un tip mic, firav, timid, cu un nivel cultural satisfăcător (două licențe și un doctorat), plus cîteva eseuri împrăștiate neglijent prin

reviste. Regizorul e un tip bărbos, coloric, dar paradoxal, blind și lertător ca un bunic de dinaintea primului război mondial. Poartă și el povara a două diplome de absolvire și a douăsprezece filme. Nivelul cultural — acceptabil. Producătorul delegat al Casei de filme numărul 2 este o fată subțire, delicată, amabilă, cu părul șaten cu șuvițe blonde (sau blond cu șuvițe șatene), și cu secția de filmologie la bază, toabă de carte și de cinema, burdușită (ce cuvînt îngrozitor!) de proiecte și visuri privind dezvoltarea cinematografului mondial.

Cei trei, extrem de politicoși unul cu celălalt, vorbindu-și cu „stimate”, cu „maestre” și cu „dacă nu vă supărați”, au citit niște foi dactilografate

la două rînduri, iar acum se străduiesc să-și unească eforturile pentru a realiza o operă cinematografică valoroasă și originală. Scenaristul vrea să dea greutate cuvîntului, el știind, din experiențele anterioare (proză, versuri și eseuri), că impactul asupra publicului îl are cuvîntul. În versiunea literară a scenariului, vorbele curg și curg, cînd undulos, cînd năvalnic, în orice caz copios, ceea ce-l face pe blindul bunic de dinaintea primului război mondial să-și schimbe mereu culoarea — alb, roșu, vinăt, ca o peliculă proaspăt ieșită din laboratorul de la Buftea. În sfîrșit, fixat pe o nuanță violacee, regizorul întrerupe avîntul verbal al scenaristului, îi amulge acestuia impactul de la gură și-l tran-



O lumină la etajul X de Malvina Urșianu
Imaginea: Sorin Ilieșiu

Foto: Victor STROE

Citind printre rînduri

Reflectind la complexitatea uriașă, as spune, a drumului de la cuvînt la imagine, mărturisesc sincer că abordarea teoretică a acestei probleme mă

copleșește oarecum, chiar dacă problema în dezbatere este vitală pentru un cineast. Nefiind un teoretician ci un practician al filmului, nu îndrăznesc decît să-mi exprim unele gânduri sau, mai corect spus, frînturi de gânduri, inspirate de o insuficiență (deocamdată) experiență profesională.

Cred că trebuie să pornesc de la idea că scenariul literar, și îndeosebi cel regizoral, cuprinde — sau ar trebui să cuprindă — nu numai „inventarierea” elementelor esențiale ale conținutului viitoarei imagini de film, dar și „aerul” acestor componente figurative, parte din ideea immanentă fiecărui cadru. Și — ceea ce este și mai important — a conexiunii lor în timp. În consecință, nu cred că există o co-

forte (n-ai zice, la atîta delicatețe...) în domeniul ideaticii. Da, zice ea, și cuvîntul și imaginea își au rolul lor (cit de frumos și de clar: își au rolul lor!) în film. Dar impactul nu se obține (cîți se străduiesc să obțină un impact și abia-abia dacă reușesc) fără... Fără ce? În sfîrșit, toată lumea știe despre ce e vorba, așa că explicațiile nu-și au rostul. (Minunat zis! nu-și au rostul!) După ce a plasat impactul acolo unde se cuvenea, delicata producătoare delegată îl privește pe cel doi ca pe niște copilași nestîtutori, inocenți, care și-au încurcat pentru o clipă jucăriile.

Aparent perfectă și imperturbabilă triadă hegeliană (vă amintiți, nu, teză-antiteză-sinteză) se tulbură totuși.

respondență imediată între înșiruirea de cuvinte înscrise în scenariul de film și imaginea cinematografică respectivă. Consider că, în primul rînd relațiile dintre „cuvintele”, „propozițiile” și „frazele” unui scenariu, dintre cadrele și secvențele lui, sînt cele care dau naștere anumitor stări, ambianțe și circumstanțe vizuale și, în ultimă instanță, unor anume idei. Aceste relații, extrem de complexe și, mai ales, subiectiv interpretabile, sînt cele care constituie acel „ceva” nedescriptibil și nedefinibil, acel „Increat” aș zice, din care se va naște, în condițiile concrete date, o anumită imagine cinematografică. Cu alte cuvinte, gemenetele viitoarei imagini de film poate fi căutat „citind printre rînduri” imaginea „scrisă” din scenariu. Drumul cuvîntului înspre imagine este deschis astfel, printr-o aproximativă conturare mentală a viitoarei imagini. Apoi, imaginea tinde să se autodefinască, să se cristalizeze în „ochii minții”, în funcție de datele pre-cunoscute ale filmării.

Lungul drum al cuvîntului înspre imagine, se aproprie de final în momentul filmării, la locul filmării, într-o „mică infinitate” de factori-surpriză (benefici sau, mai frecvent, malefici), în care imaginea mentală se cere a fi „rețușată”, adaptată, reconsiderată sau chiar înlocuită cu o alta, concepută volens-nolens „ad-hoc”. („Devenirea” cuvîntului în imagine este de multe ori viciată de condiții improprie în momentul filmării. Nedorind să devin „prozaic”, renunț la enumerarea nedoritelor condiții...).

Și toate acestea pentru că filmul este o artă „îngrată”... Mai ales atunci cînd atributul „artă” este luat în serios (...Rara avis).

În sfîrșit imaginile vizual-auditive ajung pe ecran, în fața spectatorului. Acum, aceste imagini se re-abstracționează în conștiința acestuia. Spectatorul, prin prisma sensibilității și inteligenței sale, re-vede și re-aude *idelle* re-născute pe ecran: această miraculoasă fereastră-ogîndă, detașare și atașare de noi înșine, într-un noi înșine.

Și, poate, „lungul drum”... nu se termină aici. Ca un ecou, uneori, imaginea de pe ecran revine și renaște în inima spectatorului.

Deci... „a vedea idei”: iată profesie-

nea de „fermecată” (și fermecătoare) credință a cineastului...

Sorin ILIEȘIU

sferă hotărît în zona imaginii. Numai niște trogloditi care habar n-au ce-i filmul — spune el cu blîndețe antebelică — mai pot susține că lumea vine la cinema pentru vorbe! (Spune *vorbe* cu tonul cu care ar spune *cule rugîntele...*). Nu, decide el, imaginea trebuie să rămînă curată! (Cuvintele, se știe, murdăresc pelicula...) Dacă o fi și-o fi nevoie, băgăm ceva texte din off. (Of!-ul, cu doi f, este un neologism care vine din afară...). În cinema, i se explică nu fără bunăvoință, scenaristului, impactul îl realizează imaginea. Delicata producătoare delegată cu suvițe blonde sau șatene, care, prin funcția sa e obligată să știe mai mult decît ceilalți doi la un loc și încă ceva pe deasupra, mută impactul, cu mîna

Scenaristul ține ca la ochii din cap la fiecare din replicile scenariului (toate au un rost bine definit, nimic nu e pus la întîmplare), regizorul vrea să le convertească în imagini și să scape astfel de pălăvrăgeală, iar producătoarea delicată aruncă în balanță argumentul hotărîtor: eu vă dau banii, așa că... (deși nu are în buzunar decît treizeci de lei cu care urmează să-și cumpere un ruj de buze).

Dialogul se încheie indecis, cei trei cîzînd de acord să se mai întîlnească o dată. Problema **impactului** rămîne deschisă. Și cînd te gîndești că fără neologismul ăsta obraznic totul ar fi mers ca pe roate!

Dumitru SOLOMON

Știința și
arta emoției

Semnificații cu colombe:
Înghițitorul de săbii
de Alexa Visarion,
cu Leopoldina Bălănuță
și Mircea Albulescu

Cît despre densitatea cadrului...

Termenul nu este omologat de manualele de specialitate, dar problema există. Multe din filmele văzute de noi (ale noastre și ale altora) suferă de un soi de rarefiere (a ideii, a fluxului emoțional, a imaginii decolorate — dar nu la propriu, a lipsei de mișcare, mai ales de mișcare a sensului, etc.). S-ar putea spune că aceste filme suferă de boala rarefierii care nu

e, de fapt, decît un pseudonim pentru plictiseala produsă în sală. De aceea ne permitem să adresăm unor cinești importanți această întrebare nu tocmai ortodoxă (din punct de vedere al terminologiilor în curs):

Ce importanță are pentru dumneavoastră densitatea cadrului?

**Lumina,
culoarea,
decorul...**

In timp ce-și creează filmul, cineastul este confruntat în permanență cu necesitatea unei eficiente comunicări cu spectatorul său. Printre semnele

convenționale la care apelează în acest scop, unul din cele mai importante a fost și rămîne cadrul cinematografic.

La proiecție, filmul care ne reține atenția pare un suvoi neîntrerupt de imagini, cînd, de fapt, el se constituie din imagini care apar și dispar pentru a face loc să apară apoi imaginea următoare, cadrul următor. În esența lui, cadrul cinematografic este un mijloc de concentrare a atenției spectatorului asupra a ceea ce este important de văzut și de auzit prin fiecare moment constitutiv al unei mișcări generale. Este, cu alte cuvinte, un mijloc de esențializare. Din moment ce cadrul cinematografic reprezintă un moment de esențializare, există tot

**Un cadru dens
nu înseamnă
un cadru
„îngrămădit“**

temeiul de a afirma că el nu poate apărea într-un film decît ca rezultat al gândirii regizorale. În acest sens, un film poate atesta (sau nu) prezența investiției de gândire regizorală. Iată,

prin urmare, o primă importanță a cadrului cinematografic.

Dacă însă vom încerca să coborim din sfera abstract-teoretică a problemei spre a ancora în concret, va trebui, mai întâi, să ne punem întrebarea: ce se înțelege prin „densitatea” cadrului? Să sperăm că prin aceasta nimeni nu înțelege că îngrămădind cât mai multe elemente în compoziția cadrului se va obține „densitatea” cadrului. Cu această speranță, încerc să avansez propria-mi înțelegere a acestui concept.

Să stabilim, deci, din capul locului că „densitatea” cadrului va fi o noțiune legată mai mult de o calitate decât de cantitate. Un cadru cu foarte puține elemente în compoziția lui — așa-zisul cadru „aerată” — poate apărea mai „dens” decât un altul care adună mai multe elemente (așa-zisul cadru „baroc”, să zicem), poate deține calitatea densității, dar această calitate nu va depinde nicidecum de numărul de elemente acumulate în compoziție, ci de cu totul altceva. Acest „altceva” va fi determinat, după opinia mea, de două exigențe importante:

1. Ca realizatorul să nu se mulțumească cu fäurirea aceluia cadru care — și îndeplinește doar calitatea simplă, funcțională (de a se lega logic și cronologic în fața de montaj cu cadrul anterior și cu cel care-l precede), ci de a dobîndi prin concepție și realizare cadre care pot avea și caracterul de a declanșa semnificații. Cu alte cuvinte, să producă un sens care să-l împingă pe spectator la meditație sau să-l tulbure prin emoție.

2. „Densitatea” cadrului cinematografic mai poate să depindă și de condiția lui plastică. N-ar trebui niciodată să se uite că un cadru nu este numai mijlocul de a comunica un cuprins de idei, un conținut, dar că acest conținut se transmite cu mijloacele filmului prin combinațiile „video-audio”. Una este atitudinea acelor realizatori interesați doar ca în filmele lor „totul să se vadă și să se audă clar, în rest nimic nu contează” (cum procedau unele filme ale Hollywoodului) și alt film se poate naște din înțelegerea că lumina, culoarea, decorul, costumele, adică plasticitatea filmului, pot duce, după modul cum au fost concepute, la transmiterea conținutului pe cale de emoție artistică, ca să nu mai vorbim despre ridicarea educației estetice a spectatorului la cote cât mai însemnate. În această situație cineastul nu va rămîne un simplu născocitor sau interpret al unor subiecte cinematografice. Pe acest drum el se va apropia de calitatea și menirea lui: creator de film, om care se exprimă prin acele mijloace care sînt altă de propria artă pe care o slujește.

Lucian BRATU

Trăim prin ochi

De ore în șir mă uit la o fotografie. Un bărbat, ingenușcheat în fața

unei fetițe de trei ani, îi sărută degetul mic al mîinii drepte. Tandrețea gestului, sinceritatea bărbatului o uimesc. Instinctiv — pentru că de aici porneste totul în artă — fetița și-a îndreptat coloana, capșorul ei cu par ondulat s-a înclinat respectuos și parca așteaptă să fie „incoronată”. Contemplîndu-i ochii, am descoperit în ei atîta demnitate, princiară, aș zice, încît numai trăirea unei puternice emoții le-o putea da. Trăia o clipă, poate, la fel de unică, asemănătoare poate primului sărut ce și-l fura adolescenții fericiți de întunericul vreau ungher sau emoția pe care o în-

**N-ar fi
mai potrivit
să vorbim despre
forța sugestiei?**

searcă mama ce își duce prima dată
cel dintîi copil la șin.

Trăim prin ochi. Cu cea mai sfîntă credință, m-am uitat în ochii copiilor, în limpezimea luminii lor, în sinceritatea cu care se roteșc mereu, căutînd chipul mamei, ochii ei și numai ai ei, stralucirea soarelui, culoarea lunii, a stelelor care „de ce răsar numai noaptea?” De fiecare dată cînd filmez, mă simt ca în fața unei coli albe și mi-e teamă. Mi-e teamă să nu-mi

scape adevărul printre degete. Atunci mă opresc întorcîndu-mă la „primul sărut”, la „ochii copiilor”, la ai „mamei”, la „alfabetul sincerității” — așa am numit ce-m învățat. Ciudat!... Cînd credeam că i-am deprins tainele, tot un copil m-a întrebat: „De ce litera A este prima în alfabet și nu litera V?”... Poate are dreptate, mi-am zis. Cu alfabetul „copiilor” poate Artă ar vorbi mai mult despre Viață, despre Virtute, Vigoare, Visare, Văz, Valoare, Vremuri, Veritas... despre vrute și nevrute?!

Sigur, totul poate fi considerat o convenție în viață, în literatură, în limbă, în artă... o convenție în care cîntărim și măsurăm cu unități unanim acceptate. Totuși, ceva rămîne în afara convenției. Pentru mine, Tarkovski nu a filmat **Rubliov**. El era Rubliov. Avea sufletul greu încărcat de suferințele poporului din care se născuse. Îi dureau obida, umilința, nedreptatea, batjocura. Într-o dimineață ploioasă s-a trezit din somn, și-a spălat „ochii” cu apa cerului, a îmbrăcat sutana neagră, și-a încărcat traista cu dureri și a pornit-o peste nesfîrșitele pămînturi ale Rusiei, pămînturi apăsate greu de ceruri plumburii. Apoi s-a apucat, fără milă, să răscolească sufletele mușicilor, rănilor lor vechi de secole, i-a obolșit și i-a adunat pe lîngă el. Și, cînd cel mai mare clopot turnat într-o groapă enormă a scos primul dangăt, a sunat ca nașterea unei națiuni!

O să-mi spuneți: Convenție!

Da!... Pînă la întrebarea: Cu ce ochi a văzut Tarkovski această lume?... Cu cel rece, al aparatului de filmat, sau cu al sufletului său unic?... Harul artistului care izbuteste prin opera sa să emoționeze, să contamineze un

**Radiografia unei colectivități: Lumina palidă a durerii
de George Macovescu și Iulian Mihu, cu Violeta Andrei**



știința și arta emoției

grup, o colectivitate care simte, fără echivoc, starea mistuitoare a creaturii ei, iese din convenție.

Și acum, despre ce fel de „densitate” a cadrului să amintesc aici?... Acele cadre cu sute de oameni organizați în trei registre pe verticală sau despre întinderile stepelor pe ale căror ceruri incolore se profilează, uneori, câte o siluetă ce merge priplinită în toiaș?... Nu ar fi mai potrivit să vorbim de dramatismul cadrelor, de încălțarea emoțională, de idei, de semnificația compozițiilor, de mișcarea aparatului care aleargă de la un chip la altul și vede cu ochii înspăimântați cruzimea barbarilor ce trec prin foc și sabie totul?... Starea globală a clocotului lăuntric ce-l mistuie pe artist este adevărată expresie a densității cadrului. Nu numărul elementelor introduse în compoziție dau dramatism sau densitate cadrului, ci semnificația lor, forța sugestiei, viçoarea semnului pe care îl aruncă în joc. Uneori, o fințină cu cumpănă văzută undeva, departe, cu cer spălăcit și doi ciulini care se rostogolesc duși de vânt peste o cimpie uscată spun mai multe despre sărăcia locului, decât o sută de țărani în zdrențe și opinci. Altele, simplificând formele și tonurile cadrului, concentrând întreaga suprafață a ecranului asupra elementului primordial, cum o face Dan Pita în debutul filmului *Pas în dol*, forța de sugestie a graiului cinematografic, pornit dinauntrul artistului, devine atât de imprevizibil în semnificații, încât atinge unicitatea. Omul

se măsoară cu sine, își caută proporțiile în universul în care trăiește, se compară, se autodefineste. Un pictor celebru al secolului trecut își sfătuia elevul: „Desenează cât mai fidel spațiul dintre obiecte și vei obține valoarea perfectă a subiectului pinzei tale”.

A șaptea artă — filmul — trăiește numai printr-o stare ce se naște mai întâi în ființa artistului, care, delimitând fidel spațiile dintre obiecte (așa cum își sfătuia maestrul, elevul), le îmbibă cu simțăminte proprii structurii sale. Așa apar momente încărcate de mari semnificații, ca moartea lui Petre Petre din *Răscoala* lui Mircea Mureșan în care, odată cu ultima suflare a eroului — cu ochii dați peste cap, pământul se „răstoarnă” de parcă s-ar răsturna o lume întreagă, un ideal pentru care s-a sacrificat; sinceritatea cutremurătoare și nemuritoare pe care o vom descifra mereu în ochii lui Amza Pellea în secvența „Interogatorului” din *Puterea și Adevărul*, filmul lui Manole Marcus; forța multor secvențe din *Prin cenușa Imperiului* de Andrei Blaier. Și cite alte exemple aș putea cita ca argumente — neuitând nici *Pădurea spinzuraților* — în afirmația definitivă că „densitatea cadrului” nu poate fi discutată sau analizată în sine, ci făcând parte din imensul arsenal de mijloace prin care se exprimă cinematograful. Ba, mai mult: forța și fierbințeala cu care artistul, având ceva de spus, ține aparatul de filmat în mână; sinceritatea ochiului său care, cu acuitate, vede tot ce este în jur, universul uman care îl atrage ființa ca un magnet, tandrețea sau durerea cu care răscolește sufletele eroilor, viața, perseverența cu care caută răspunsuri la noianul întrebărilor ce-l mistuiesc, dorința de-a îndrepta ce-i strimbe... din toate el naște opere încărcate de starea înconfundabilă a structurii sale morale-umane, definindu-și stilul, personalitatea. Sînt singurele opere ce rezistă timpului...

Analizate sever, aceste opere, în oricare din cadre, vom descoperi desigur, o densitate „în sine”. Dar rămîne în sine, dacă nu-l recunoaștem semnificația în suită, în dinamica filmului, în întregul prin care harul artistului reușește să ne emoționeze pînă la suferință. Sau pînă la exaltare.

Nicu STAN

Lapidar!

Ce înseamnă pentru mine „densitatea cadrului”? Însăși viața imprevizibilă care pulsează pe fundalul acțiunii.

Nicolae MĂRGINEANU

...ceea ce nu se aude

Ni se propune tema „Raportul dintre densitatea cadrului și muzică”. Mărturisesc că mi se pare dificil de abordat un asemenea subiect, în limitele unui spațiu tipografic atât de restrîns. Ce pot spune este că nu se poate detașa un cadru, din întreaga succesiune de fotograme ce alcătuiesc un film. Totul este condiționat de ceea ce aș denumi „efectul global” generat de o multitudine de elemente a căror individualitate este, deseori, neconștientizată în procesul de re-

...dar și un dram de pitoresc:
Un echipaj pentru Singapore
de Ioan Grigorescu și Nicu Stan,
cu Gheorghe Cozorici și Jean Constantin



Atenție la „efectul global“!

ceptare. Muzica este unul din aceste elemente și se poate teoretiza mult asupra posibilităților sale multiple de „a fi”. Ea poate să nu se audă (este vechi sloganul „muzica de film bună” este cea care nu se aude”). Da. Dar în situația în care, afirmîndu-se, ar deranja prin ostentație). Poate să existe ferm, în momentul în care are datoria să genereze ea însăși o idee. Mai poate fi prezentă în ipostaza de element structural al unei construcții sonore speciale, ce include și zgometele. Poate să se găsească în chip de comentariu sau de personaj efectiv, ca o voce perfect individualizată; precum eroii întâmplărilor de pe ecran. Și, de asemenea, este posibil să ac-



**Greutatea specifică
a marilor actori:
Valeria Seciu
și Ștefan Iordache
în *Bună seara, Irina*
de Tudor Măărăscu**

ționeze ca element complementar al structurii principale... Ar fi nesfârșită o ipotetică listă a funcțiilor pe care le poate îndeplini muzica în film și a raportului în care se situează ea față de densitatea cadrului, deoarece... Deoarece ea nu are voie să-și desprindă glasul din întreg, acest întreg constituit din atât de multe căi ce vor să ajungă la mintea și simțirea spectatorului. De aceea, mă repet, rezist tentației de a-mi urma în voie șirul gândurilor, insistind, totuși, asupra faptului că arcul dramatic ce domină cadrul cu cadru un film — arc ce este de dorit să fie cit mai logic și echilibrat construit — obligatoriu trebuie să includă în el și muzica. Indiferent de ipostaza în care ea se află.

Cornelia TĂUTU

Obsedantul dreptunghi

De-ar fi fost romb, triunghi, cerc, măcar trapez...

Dar nu, ecranul, fie el mai mic, mare sau și mai mare, printre alte îm-

prumuturi pe care le-a făcut de la teatru (și căruia, din păcate, i-a rămas debitor până acum), i-a împrumutat, în primul rând, forma și proporția cadrului scenei (italiane). Adică dreptunghiul și proporția 3/2.

**În context!
Totul trebuie
judecat
în context...**

Notele muzicale sînt șapte, „minunile” lumii mi se pare că tot șapte au fost, artele s-au străduit și au devenit și ele, la rîndul lor, mult mai tirziu, șapte. Dar do este do și re este re, piramida lui Keops este a lui Keops și este piramidă, și grădinile suspendate ale Semiramidei au fost grădini, și încă ale Semiramidei. Pe cînd a 7-a artă, rudă săracă a celor șase — filmul este, printre altele, și teatru. Așa cum, cîteodată, teatrul este și film.

Cînd, după mai multe spectacole de teatru, încerc să mă relaxez făcînd film sau invers, aceeași formă mă ur-

mărește, îmi provoacă insomnii sau coșmaruri: dreptunghiul.

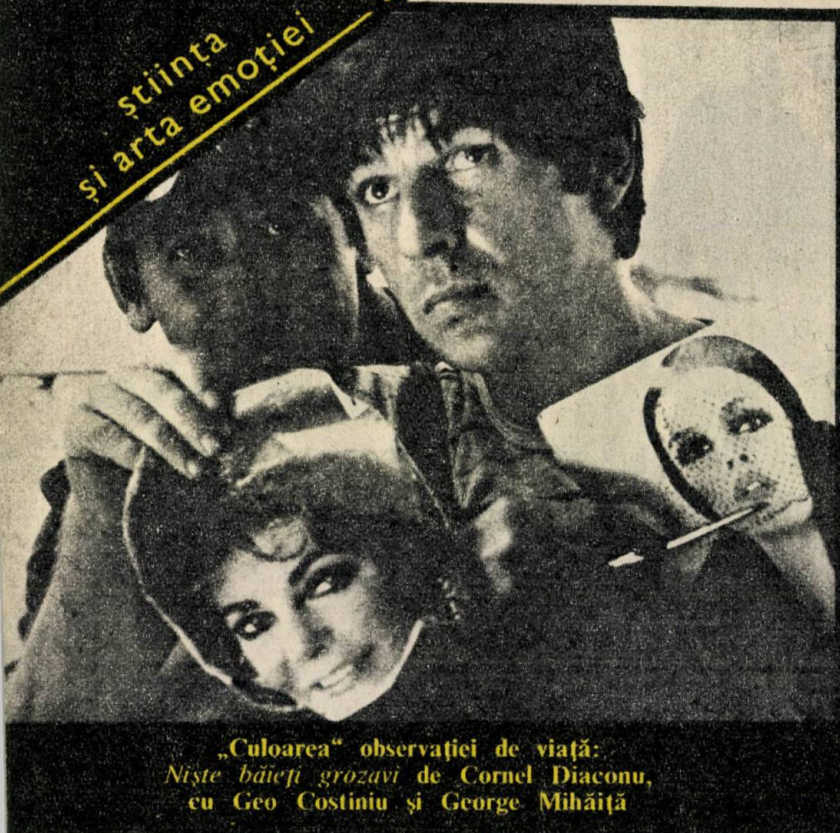
Și ca să mă păstrez în limitele „dreptunghiutare” ale subiectului, coșmarul, mereu același, este și el un film, dar de... animație, și începe, invariabil, cu un dreptunghi alb pe un fond azuriu (... cu spade?).

Atunci cînd spațiul delimitat de cele patru laturi este inspirat organizat, fie că este vorba de film sau de teatru, dreptunghiul rămîne dreptunghi și coșmarul încetează, devenind insomnie creatoare.

Cînd, însă, densitatea cadrului, adică dispunerea elementelor componente în interiorul lui (actori, decor, recuzită, spațiu liber), profunzimea cadrului (planurile 1, 2, 3 s.a.), intensitatea emoțională, durata în timp, sunetul în interiorul celor patru laturi, etc., mi-au scăpat din vedere, coșmarul continuă. Mă trezesc (vorba vine) în interiorul dreptunghiului, care începe să-și modifice forma, scrișnind din toate cele patru colțuri, pînă devine o dureroasă și nesemnificativă linie dreaptă. Fondul azuriu se întuneacă a furtună (spadele se încrucișează și fulgeră?). Rezultatul — insomnie re-creatoare.

Și atunci îmi iau ghiozdanul, tăbițele (alte dreptunghiuri), buretele și abecedarul și mă întorc iar la adevărurile elementare ale acestei meserii la care atât de multă lume se pricepe, Și-mi aduc aminte, bunăoară, ca

știința
și arta emoției



„Culoarea” observației de viață:
Niște băieți grozavi de Cornel Diaconu,
cu Geo Costiniu și George Mihăiță

scena reprezintă, de fapt, un plan general de-a lungul a două-trei ore în care decupajul nu beneficiază de avantajele filmului (în speță de la planul detaliu până la planul general) și acest unic plan (cadru) trebuie organizat întru densitate, după legile specifice și teatrului. Ca de exemplu: prin contrapunct, mult mai semnificativ-densă poate fi, la un moment dat, scena goală. Și, atunci, plecând de la acest adevăr elementar, în finalul spectacolului meu cu „Slugă la doi stăpâni” de Goldoni la Teatrul de Comedie, am adus în scenă toate personajele piesei, într-un ritm nebun (și, totuși paradoxal, nu acest tablou este relevant pentru densitatea în cadrul), numai pentru a marca momentul cel mai semnificativ al reprezentăției în care scena, după dispariția acestor personaje, rămâne goală, statică. Și, deodată, undeva în mijlocul ei, deabia ghicit, în raza unui reflector, Truffaldino își mișcă încet o mină. Și în visul meu de după, dreptunghiul a rămas dreptunghi, nu și-a modificat forma.

Și când, după acest spectacol, ca să mă relaxez „activ”, am început lucrul la filmul *Miracolul*, mi-am luat iar ghiozdanul și am nimerit din dreptunghi în dreptunghi, din vis în vis, din adevăruri elementare în alte adevăruri la fel de elementare. Cum că o secundă de film înseamnă 24 de fotograme și că o fotografie în plus sau în minus (decă a 24-a parte dintr-o secundă) poate scădea sau intensifica densitatea emoțională a cadrului.

Cum că, atât de importantul plan detaliu, trebuie gândit ca detaliu semnificativ al întregului care înseamnă filmul. Cum că un cadru în care, într-un deșert de nisip, apare la orizont o moară de vânt, este mult mai dens decât același cadru în care mai apar și patruzeți de mașinării. Cum că legea contrapunctului... Cum că...

De-ar fi fost romb, triunghi, cerc sau măcar trapez...

Tudor MĂRĂSCU

Dincolo de privire

Densitatea cadrului — iată o temă ce poate naște polemici, încercându-se o definire a esenței cinematografice: cea a comunicării bazate pe imaginea în mișcare. Densitatea unei pagini filmate înseamnă, de multe ori, altceva decât aceea a unui discurs. Aparent, labirintul cuvintelor, aglomerarea lor într-o frază te poate duce cu gândul la starea densă oferită cititoru-

lui avid de emoție, de sens, de semnificație. Spun aparent, pentru că zona eliptică nu trebuie omisă, în puține cuvinte poți fi, uneori, mult mai profund, mai dens, mai plin de sensuri, stabilind nenumărate punți informative și emoționale. Există, însă, în zona filmată, sensul dincolo de cuvânt, emoția dincolo de zona obiectuală propusă, există alambicarea sau simplitatea dată de imagine, sunet, succesiune de planuri, mișcări elegante sau incisive de aparat, un sumum de mijloace necesare unui discurs cinematografic. Pentru că mereu am asociat densitatea unui cadru sau a unei secvențe cu densitatea (în sensul bogăției) opiniei unui autor. Ei, creatorul, nu ține la stabilirea ei, nu-și inventariază sensurile, nu-și anticipează recepția. Ei, creatorul, are ceva

O imagine „goală”
poate fi
mai bogată
decît una
cu o cohortă
de figuranți

de spus. Are de spus o poveste, o simplă poveste, așa cum afirma Antonioni drept răspuns la eticheta cu „cinema-ul alienării” — „Eu relatez povești, iar această etichetă mi s-a lipit, ea este altă poveste, a voastră!” Afirmatia merită interes și aplecare, pentru că ea ține de verdict, iar verdictul e dat de receptor — de la cel mai elevat, la cel mai simplu. Densitatea nu înseamnă omiterea lucrurilor simple, firești, alunecarea în cifrări cinematografice lipsite de concretețea realului. Întrebarea Sfinxului era altă de omenească de simplă și poate tocmai de aceea, până la Oedip, nu și-a găsit dezlegător. Frământarea hamletiană are șase cuvinte, invocându-se verbul primar al trăirii, dar cite sensuri, temeri și spaime, cite incertitudini, cite dense trăiri poate ea să invoce între parnas și dantescul infern. Secvența ultimei cine — nu cea de taină, ci aceea a dezlegării de ultima taină, din *Pădurea spînzuraților*, filmul lui Liviu Ciulei — este o imagine statică, lipsită de muzică și cuvînt, invocându-se un gest cunoscut de cînd lumea. Habitualitatea devine însă ritual, staticul înseamnă oprirea în loc a timpului, gesturile — altădată ținînd de un cotidian în care era imposibil de lubit — înseamnă acum suprema tandrețe. Nu, este mai mult decît o cină, este o clipă de dragoste, este o clipă de durere, de resemnare, este o filosofie întreagă, specifică nouă, pornind din „Miorita” și „Mesterul Manole”, adică a jertfirii de sine într-o tragică resemnare, atât de unică și de nepătruns în esență. Iată o secvență densă, mai bogată decît toate cohortele de figuranți strînși la un loc, într-o succesiune de planuri. Uneori ajunge o privire, un semn, un loc și un personaj

— remarcabilă secvența din **O lumină la etajul zece** de Malvina Urșianu: femeia, într-un bloc nou, căutând un om, un interlocutor, o privire, nevoia de căldură, bătând la fiecare ușă, așteptând un semn. Asta nu înseamnă că o anumită bogăție a cadrului nu poate să însemne și un gând dens, un adevărat demers cultural: secvența talciocului din **Bietul Ioanide** de Dan Pățaș, cu galeria de personaje rătăcite de ele însele, hăituite de neștiința de a se privi și înțelege, de a-și „conștientiza” condiția.

Documentarul, chiar — desi genul a existat mai mult în condiția sa reportericească — a căpătat noi valențe conotative, o bogăție de semne și sensuri, pe lângă datul strict informațional. De această dată realitatea nu mai este doar enunțată, trecută prin filtrul de sensibilitate al autorului, ci și comentată. Există o filosofare despre destinul uman. „Lecțiile despre fericire” ale **Serailorilor** (Copel Moscu), pozele trimise de căministi acasă, imagini despre cum am dori să fim, nu despre cum sîntem (**Aflați despre mine...** de Adrian Sirbu), micul univers al muncitorilor detașați pe șantiere, care privesc pe ecranul unui televizor luxuriantele păduri amazoniene, zone de neatinse, atât de depărtate, dar și atât de aproape de ei. (**Pe unde am fost și am colindat** — Laurențiu Damian) sau universul elegiac, unde nu poți pătrunde nici chiar însoțit de un sfetnic, de o călăuză (**Atelier cu călăuză** — Bose Ovidiu Paștină): ceasornicul timpului, alcătuit din trupuri, pentru că adevăratul timp este cel măsurat de propriile noastre respirații, timp etalon al destinului și trăirii (**În marea trecere** — Mirela Ilieșiu) — iată momente, doar cîteva momente în care spectatorul trăiește cu filmul în realitate, multiplicînd-o pînă dincolo de real.

Bogăția și densitatea unui film înseamnă, în primul rînd, bogăția personalității unui cineașt. Mesajul lui spus răsplat. Privirea și reprivirea unei realități, pînă la renașterea ei într-o formă plină de sens. Nu întîmplător un celebru pictor privea cerul, în spatele lui se afla un copac, iar el picta tocmai copacul. Gestul lui, la prima vedere, era o întoarcere din fața modelului. La prima vedere, însă, pentru că artistul privea poate mai atent nu obiectul propus, ci însăși natura. Cel mai adevărat autoportret al lui Van Gogh s-a intitulat „Lanul cu corbi”. Adevărată acumulare a trăirii cuprinsă între „a fi și a nu fi” este *privirea umană*. Or cinematograful a făcut apel tocmai la această privire și invenția ne-a adus foarte aproape visul. Atît de aproape încît am renunțat să-l mai atingem. Ce ne rămîne dincolo de atingere? Poate doar extazul...

Tereza BARTA

Secvența 13, cadrul 1

Secvența 13, cadrul 1, P.M. pan. urmările, 5 m: „Tînărul iese din bloc,

ajunge în stradă și face semn unui taxi”. Deci, ceea ce numim, de obicei, cadru de legătură. Și, pentru că mereu ne propunem ca fiecare fotografie să semnifice cît mai mult, m-am întreb: „Ce transmit spectatorului în aceste zece secunde de proiectie? Doar simpla informație că personajul iese din bloc și pleacă undeva? Prea puțin. Aceste zece secunde pot fi mult mai bine valorificate pentru caracterizarea personajului, pot fi „colorate” cu observații de viață. Primul cadru din secvența 13 va fi așa: „Tînărul deschide ușa de la intrarea în bloc, făcînd loc unui vecin care se întoarce cu cîinele de la plimbare, ținîndu-l în brațe. Un cîine mare, irascibil, care mîrlie permanent. E clar că tînărul nu are o părere bună despre colocatarii canini. Se ferește, izbind involuntar o vecină. Își cere scuze, dar vecina comentează nu tocmai favorabil incidentul. Se grăbește spre stradă, neștiind cum să scape de un tip care are chef de vorbă. Undeva, în planul doi, o locatară face observație copiilor care se joacă la ore nepotrivite. Un alt locatar se erijează în avocat al copiilor. Dialogul celor doi este cel puțin ciudat, mai ales că, în apropiere, cîteva muncitori răscolesc asfaltul cu un pickhammer, producînd un zgomot mult mai mare decît țipetele copiilor. Ajuns pe trotuar, tînărul face semn unui taxi care nu oprește desi este liber. În schimb, oprește un particular. Dialogul este extrem de scurt și nu-l auzim. Înțelegem, totuși, că nu a oprit din amabilitate și suma cerută este

platou are examen de conducere auto, recuzitera are copilul bolnav, iar cinematobilul de costume trebuie să plece la studio să alimenteze. Renunț să mai povestesc cum s-a filmat cadrul în cîteva minute (o singură dublă pentru că toți care trebuiau să plece au plecat mai devreme, iar cei ce trebuiau să vină au întîrziat) și cu cîte emoții am așteptat materialul, să nu se fi întîmplat ceva în laborator. Dar totul e bine cînd se termină cu binel Două luni mai tîrziu, la vizionarea filmului, s-a constatat că mult mai bine ar fi ca secvența 13 să înceapă direct cu cadrul 2. Cadrul 1 e un cadru de legătură, iar montajul modern presupune înlăturarea oricărui „balast” în cursivitatea narațiunii...

Cornel DIACONU

Despre fizică și nu tocmai

Ce semnificație are densitatea cadrului? Pentru mine, rămîne una mai

Cînd „cadrul de legătură” nu e doar de legătură...

prea mare. Tînărul aleargă spre stația din care tocmai pornește autobuzul, cu lume pe scară”.

Gîndurile mele au constituit o surpriză nu tocmai plăcută pentru echipă, mai ales că în decupajul aprobat nu sînt trecute detaliile de mai sus. Cel mai simplu ar fi ca taxiul să se afle deja în fața blocului, comandat telefonic, și să filmăm doar urcarea personajului în mașină. Simplu, frumos, economic! Discuții prelungite și argumentul „este o concepție regizorală” a primat. Cu un efort considerabil, echipa de regie și echipa de producție au reușit să asigure cele necesare, cu cîteva mici condiții: autobuzul îl avem între 14.00 și 15.00, figurația vine abia la 14.30, cîinele e un cătel, de fapt un pui de șoricar foarte prietenos, copiii vin direct de la școală și nu pot sta prea mult. Dacia pentru „particular” nu se știe la ce oră poate veni, dar trebuie să plece imediat. Compresor cu pickhammer nu s-a găsit; oricum, e mai interesant să-l auzim în coloana sonoră. În schimb, actorul are repetiție generală la teatru și nu poate lipsi decît o jumătate de oră, secretara de

O reporteră foarte...
o reporteră prea...
Gina Patrichi în
Proba de microfon



știința
și arta emoției

Pe
ecran,
doar
un câmp oblu.
Importantă
e semnificația!

mult fizică. Ca mai toate celelalte noțiuni concrete, când le adaptăm abstractului; ca mai toate celelalte noțiuni fizice, când le adaptăm meta-fizicii. Adică artei.

Da, desigur, tot astfel cum discutăm despre lungimea bății unei idei artistice, dar n-o măsurăm cu rigla, ci — slavă domnului! — din ochi, aplecând nu la metri, ci la subiectivitate individuală, tot astfel cum vorbim de greutatea tematică fără s-o exprimăm în newtoni, tot astfel cum amintim de tensiune și intensitate emoțională fără să aducem vorba de volți și de amperi și tot astfel cum n-avem nevoie de litri și grame pentru volumul de idei și cantitatea de artă, sigur că, tot astfel, putem discuta despre densitatea cadrului. Dar, privind-o în sine, vom afla un fel de cite-boabe-vizual-sonore-pe-cm²-de-fotogramă-avem și dacă asta spune eventual ceva despre figurativul filmului, în schimb nu spune mai nimic despre ceea ce este mai important, adică narativul, semanticul, stilisticul lui. Acestea din urmă nu pot fi privite decît în raport cu întregul.

Vom afla, deci, despre densitatea cadrului filmului „X” că-i mai mare, că-i mai mică. Dar ea este așa, pentru că filmul „X”, adică unicitatea „X”, a cerut-o așa și nu altminteri și pentru că cei ce stau în spatele filmului au știut că sensurile filmului, atmosfera lui, povestea lui, stilul lui propriu de a

povesti povestea, starea ce se intenționează a se crea cer o densitate anume, adecvată tuturor acestora.

Sînt dintre aceia care cred în primatul ideii în film. Sau, mai exact, în faptul că toate ale filmului se ordonează și se adaptează la ceea ce ai de spus. „Ce”-ul acela atrage după sine o anume gândire asupra narativului, stilisticului, figurativului, adecvat mesajului. „Ce”-urile sînt puține. De la Homer încoace cam nimic nou sub soare, comunicăm nenumărate variante cam ale acelorași idei esențiale. Iar în privința poveștilor care susțin și guvernează aceste idei, Gozzi afirma că există 36 de situații dramatice posibile. Nici mai mult, nici mai puțin. „Cum”-urile, în schimb, adică felurile în care comunicăm „ce”-ul, sînt infinite. Cîți creatori atîtea moduri. Dar, în ciuda acestui fapt și a spectaculosului pe care îl poate îmbrăca forma, ea se adaptează mesajului, decurge în mod firesc din sensul de comunicat, stă în picioare doar susținută de fond. Iată de ce spun că totul decurge din idee, se ramifică spectaculos pînă la infinitesimal și se regăsește — la o privire atentă — în fiecare gest, nuanță, amănunt. Iar dacă nu se regăsește, acesta este semn că — în respectivul film — nu a existat gândire artistică atentă și eficientă, că lucrurile se petrec întîmplat, întîmplat iese mai bine sau mai puțin bine și densitatea lui este și ea, — veți observa — pe măsură, întîmplată.

Există imagini epurate de orice obiect sau sunet neesențial. Vă amintiți imagini de tipul cîmp întins, oblu, fără nici un element sau cu un singur copac, undeva în depărtare, care sparge monotonia (prin filmele sovietice, de exemplu)? Sau imagini, devenite clasice, ca peretele alb, fără nici un element, eventual un om într-un colț iar în coloana sonoră o liniște tîltoare sau un unic element obsesiv care concretizează și adîncește tăcerea (prin școala poloneză — perioada clasică — de exemplu)? Densitatea este minimă, dar cit de încărcată de semnificații este goli-ci-u-

nea peretelui și lipsa de sunete. Un film ca *Proba de microfon* bombardează permanent ochiul și auzul cu o explozie vizual-sonoră în perpetuu schimbare, în continuă alertă. Obiectele cadrului caracterizează personaje, concretizează drame, singurătăți, aspirații nemăturisite, iar îmbulzeala sonoră este cînd aprofundarea a ceea ce cadrul afirmă, cînd contrapunctul — deseori negarea — a ceea ce vedem. Profesia eroilor filmului cerea o atare înțelegere de firinturi de informații, înfrigurată căutare a eu-lui, a drumului drept, a adevărului interior despre cel de-alături necesită un asemenea bombardament vizual-sonor. Ritmul alert al firescului vieții (probabil prima ambiție a filmului) cerea o astfel de... densitate a cadrului.

Densități mici, densități mari, le măsurăm și — imi pare mie — nu aflăm ceva esențial. Căci, dacă e ceva de măsurat, atunci „ceva”-ul nu-i densitatea în sine, ci *gradul ei de adecvare la întreg*. Și — mi-ăs permite eu să adaug — în cadrul întregului, în primul rînd, *gradul de adecvare la sens*.

Sabina POP

Partitura plastică a filmului

Din unghiul imaginii, raportul dintre expresivitatea elementelor vizuale constituite în limbaj plastic de comunicare și puterea de a condensa și transmite o anume tensiune emoțională ar reprezenta un prim reper în definirea densității cadrului.

Ca parte dintr-un întreg, ca fragment al frazei de montaj, fiecare cadru operatorul trebuie să-l creeze un rol, potrivit și distinct, să-l înzestreze cu datele unui adevărat personaj, să-l „inventeze” caracteristici „individuale” și expresiile cele mai convingătoare (bineînțelese, în spiritul materiei dramaturgice și în colaborare cu regizorul). A compune inspirat partitura plastică a cadrului în funcție de tema plastică a întregului film și a o interpreta în mod adecvat în timpul și spațiul optim înseamnă să conferi fiecărui cadru acea densitate specifică, măsura valorii fiind în funcție de calitatea și cantitatea de „metal” cuprins în materia artistică, în materia dramatică, în viziunea și opțiunea concepției regizorale. În acest sens, densitatea specifică nu se poate determina luînd ca măsură cantitatea. Estimarea sa este de ordin calitativ estetic, în funcție de capacitatea de expresie, de comunicare, de influențare.

În arta povestirii cinematografice cadrul poate fi cuvînt, frază, fragment de scriitură în imagini. Densitatea pe care o putem numi forță expresivă depinde de talentul și inspirația investite în sinteza artistică, de profesionalismul cu care a fost condus procesul de decantare, cristalizare și prelucrare a materialului nou obținut, de numărul de carate descoperite în minunata lume a interferenței artelor.

O lume fabuloasă, acest film cu atîția neprofesioniști:
Felix și Otilia de **Julian Mihu**,
cu importanta contribuție a **Elizei Petrăchescu**





O clipă calmă într-un film tragic: *Oșinda* de Sergiu Nicolaescu, cu Aimée Jacobescu și Sergiu Nicolaescu

Astfel, realizatorii filmului pot spune prin cadru mai mult decât o mie de cuvinte, dar cuvântul este cel care declanșează puterea de a realiza un astfel de cadru.

Vocație de pictor, de prozator, de poet...

Operatorul, ca autor al imaginii, trebuie să fie elementul catalizator în sublimarea tehnicii în limbaj artistic, în osmoza dintre tehnică și artă. El transpune — creînd corespondentul vizual al fiecărui cadru — efortul și rezolvările artistice ale celorlalți realizatori ai filmului. În primul rînd ale regizorului, scenaristului, scenografului. El pune în valoare creațiile actorilor și e preocupat de influența pe care o are asupra imaginii ritmul și stilul montajului, coloana sonoră.

Aplicînd, într-un limbaj plastic constituit ca expresie proprie, arta iluminării și armoniilor cromatice, a compoziției și a ritmurilor dinamice, arta portretului cinematografic, operatorul de film contribuie, în mod direct, cu fiecare cadru, la unul din momentele cele mai importante ale sintezei artistice.

„Întîlnirea” cu acest moment cere o pregătire continuă, de durată și constantă privind investigarea figurilor de stil în limbajul filmului, nu numai din partea operatorilor, ci, în primul rînd, din partea regizorilor, vizînd și colaborarea acestora cu scriitorii.

În comparație cu arte mai vechi, filmul nu și-a inventat întreaga gamă a

figurilor de stil și a expresiilor poetice. Operatorii filmului de azi și ai filmului de mîine vor trebui să aibă nu numai vocație de pictori, vor trebui să aibă mai întîi vocație de prozatori și poeți, pentru a crea acea poetică plastică specifică imaginii de film.

Pentru fiecare generație de cinești, Ea, Arta imaginii a oferit și va oferi cu generozitate noi teme de rezolvat, noi ținte de atins ce au adus și vor aduce noi moduri de exprimare. Stăpînind și folosind mijloacele tehnice, operatorul a descoperit și limitele lor, limite revelate de aspirația de a se întoarce prin imagine la pictură și poezie. În acest sens, arta imaginii devine parte integrantă din ființa și temperamentul operatorului artist.

Alexandru ÎNTORSUREANU

Și tăcerea poate deveni densă

Puține sînt, în diversele genuri simbiotice de artă (baletul, opera, filmul — le-am numit, nu întîmplător, în ordinea vîrstei lor) unde numitor comun este muzica, situațiile în care între componenta vizuală și cea auditivă să se poată stabili un singur fel de raporturi: de directă proporționalitate. Dar și mai rare sînt — în balet și în operă, nu și în film, însă — cazurile în care ambele feluri de raporturi — de directă și de inversă proporționalitate — să poată fi valabile în egală măsură. Explicația acestei diferențe între balet și operă, pe de o parte,

film, pe de alta, constă în faptul că, dacă în primele două muzica este anterioară imaginii, în cea de a treia artă, ea îi este ulterioară.

S-ar zice, prin urmare, oricît ar părea de ciudat, că muzica are o mai precisă, mai despotică putere de determinare, de direcționare a imaginii, în vreme ce aceasta din urmă exercită asupra cîmpului sonor o mai largă, mai liberă forță de sugestie. Practic, libertatea compozitorului de muzică de film nu este îngrădită decât, cel mult, de intențiile, gustul, preferințele — uneori chiar prejudecățile — regizorului cu care colaborează. Nicio dată însă de imaginea filmului, căci pe aceasta — firește, în funcție de talentul și meșteșugul autorului în cauză —, muzica o poate contrazice, vehement chiar (pe coordonatele caracterului, atmosferei, stării sau pe acelea de tempo, ritm, intensitate, densitate), fără ca efectul emoțional al momentului de artă respectiv să fie cîtuși de puțin păgubit. Ba, chiar, dimpotrivă: pentru că, adesea, o asemenea contradicție interioară este generator de tensiuni explozive, în timp ce concordanța prea fătîșă a elementelor vizuale și sonore poate fi pleonastică — cele două valori, oricît de importante și de autentice, neînsușindu-și ci, tocmai, anulîndu-și reciproc valențele emoționale.

Reguli în stabilirea raportului imagine-sunet nu există; cu atît mai puțin rețete. Nu se poate afirma nici măcar pentru o secvență antologică: „aceea este cea mai bună soluție muzicală posibilă”. Și nici nu se poate explica exhaustiv opțiunea compozitorului pentru o formulă anume, fie ea cît de reușită, în ultimă instanță: coeficientul „înspirație” este și aici, ca oriunde în artă, prea mare...

Așa se face că — de pildă — imaginea unui copac pierdut pe o imensă cîmpie pirjolită de arșiță (model de cadru cu densitate minimă) ne poate

știința și arta emoției

Impresiona la fel de puternic și dacă este însoțită (într-un raport direct proporțional) de un unic fir melodic, molcom depănat, și dacă o întovărășesc (în raport invers proporțional) clamările unui întreg aparat orchestral. Și invers: imaginea unei mulțimi dezlănțuite (cadru de densitate maximă) poate fi cutremurător acompaniată și de tumultul unei muzici de extremă complexitate, dar și de halucinantă picurare a unor firave sunete, limpezi și rare. Ca să nu mai vorbim de faptul că, și într-un caz și în celălalt, compozitorul și regizorul (sau regizorul și compozitorul) pot opta cu genială inspirație pentru... absența muzicii. Absența care însă, desigur, capătă preț doar în raport cu prezența pregnantă a unei muzici cu eficiență funcție dramatică, în alte cadre ale filmului.

Luminița VARTOLOMEI

Nu uitați, scenariul...

Densitatea cadrului? Iată o întrebare gândită parcă anume să complexeze pe nespecialist. Cînd nu ai

lucrat niciodată „planul doi” pe platou, ca secund, cînd n-ai avut de „umplut” cadrul ca scenograf, de „compus” cadrul ca regizor sau de „tras” ca operator, e dificil să te pronunți... Fie-mi permisă, deci, o părere de nespecialist, care știe doar că cel mai frumos omagiu din cite se pot aduce unui film, ca operă de artă, este să afirmi despre el: „este un film dens”; că întregul (opera) nu poate fi altfel decît suma (nearitmetică, desigur) a unităților componente; că nu poate exista, adică, un film consistent ale cărui cadre sînt apă chioară... Am văzut zeci de cadre cu planul secund ticsit de figurație bine aleasă și abil condusă, cu scenografie îngrijită, cu mișcare firească și lumină bine pusă, fără să-mi creeze, totuși impresia de densitate. După cum, un chip ome-

...și încărcătura de idei. ...și mișcarea ideii...

nesc proiectat pe imensitatea cerului (unde nimeni nu mai poate „planta” nimic!) mi-a dat, nu o dată, senzația consistenței, a densității — dacă vreți. Termenul poate fi discutat, desigur, în sens strict tehnic (profesional); în masa de montaj, cadrul își dezvăluie „secretele”; întocmai ca la o lecție de anatomie pe mulaj, la sala de disecție. Ca spectator, selecționez de filme și mai ales ca om trecut prin experiența confruntării cuvîntului scris (scenariul) cu transpunerea sa în imagine, înclin să cred, însă, că discuția e utilă și interesantă în măsura în care vizează *cadrul ca unitate*, *ca celulă indivizibilă a filmului*, cerîndu-i (în mic) ceea ce pretindem (în mare) operei cinematografice. E, oare, exagerat? Sau imposibil? Nu cred. Pentru film, *cadrul* reprezintă ceea ce este propoziția pentru proză, fraza muzicală pentru compoziție, versul (sau chiar strofa) pentru poezie. Citiți o frază de Sadoveanu, ori o strofă de Eminescu, ascultați cîteva măsuri dintr-o simfonie beethoveniană și veți avea cel puțin sugestia întregului, dacă nu chiar trimiterea spre înconfundabilă construcție a operei, în ansamblu. Sînt sigur că filmul nu face excepție de la această regulă. Experiența emisiunilor de montaj din filme românești și străine — în esență monografii ale unei teme, ale unui tip de personaj, ori chiar medalioane consacrate unor mari creatori și interpreți — deci căutarea în zeci de pelicule a celor mai reprezentative momente pentru arta celor antologați, mi-a derulat prin fața ochilor mil și mil de cadre. S-au impus, întotdeauna, „saturația” de omenesc, temperatura sentimentelor înalte sau „gheața” neomeaniei, cu personaje memorabile. Au primat, întotdeauna, știința și arta realizatorilor de a sublinia pregnant o relație, de a releva o stare, fie cu mijloace bogate și sofisticat imbinat, fie cu un simplu (simplu?) gros-plan...

La o analiză atentă, se va constata c servențele antologice, definitorii pentru creatori și interpreți celebri, și — de fapt — cîteva cadre și ele de nitorii pentru capacitatea de „spune” superb sau zguduitor pr această artă, a șaptea, născută d sinteza tuturor celorlalte șase.

Deci... densitatea cadrului? Nu știu. Probabil... densitatea de stări omnești, de adevăr și de viață, care îți impune. Care te urmărește. Care obsedează. Care te incită sau sperie și te revolta. Cum se obține? Aici au cuvîntul regizorii, operatorii, scenograful... E secretul lor. Dar uitați scenariul (și pe scenarist), treceți peste încărcătura emoțională, socială, intelectuală a pernațelor și „povești”, peste marea derizoriul omului care intră în cadrul despre a cărui densitate vorbim. Nu din orgoliu, nici din subapreciere celorlalți factori de creație: cînd vorba despre densitate, nu omiteți *substanța*...

Ion BUCHERU

Ca printr-o vizetă

Există doua categorii de filme. O categorie de filme pe care le vezi o dată și care a doua oară sînt insuportabile. Aceste filme doar *denotă* și sînt simple suporturi fizice ale umbrelor unor acțiuni. Alta categorie de filme, mult mai restrînsă, cîștigă la fiecare vizionare. Diferența între ele este *densitatea cadrului*. Această a doua categorie de filme dezvăluie, la

Un film „dens” e acel film pe care îl vezi și revezi și tot mai descoperi ceva

fiecare nouă vizionare, alte valențe, nebanuite în celelalte vizionări. O operă de valoare are nevoie de cit mai multe vizionări.

Pentru că un film de valoare nu numai *denotă* ci și *conota*. De altfel Tudor Vianu, al cărui student am fost și eu, într-un studiu intitulat „Dubla intenție a limbajului și problema stilului” teoretizează asupra acestei duble funcții a limbajului: de transmisie a unui mesaj, dar și de întoarcere spre sine și control a propriilor verigi, care există la marii creatori și doar incidental la autorii mai mărunti. Autori care, în cinematografie, pot profita, în

Niște țărani în Vinătoarea
de vulpi; Mitică Popescu
și Mircea Diaconu



lipsa valorii proprii, de valoarea actorilor, operatorului, scenografului și... de ce nu?... chiar și a producătorului, aventural a criticului.

Un creator real — să trecem din nou la el — nu poate însă vedea într-un limpede mecanic viața, pentru că impresiile directe și faptele de cultură se intersectează în suvoaie de acută forță sensibilă, suvoaie nu ușor de stăpinit. Ele sînt, desigur, ușor de stăpinit la cei care mimează înțelegerea, impresia vie și aderența la faptul e cultură.

Densitatea unui cadru provine din multitudinea de ape în care se scaldă n suflet viu și care-l irigă, cu enorma or emoție și informație, în vederea și evaderea fațetelor atît de diverse ale umii, printr-un cadru cinematico-grafic. Ca printr-o vizetă...

Aceasta nu înseamnă că un film adevărat, un film mare, trebuie să fie de neînțeles la prima lui vizionare. Dar un film de valoare e ca un aisberg ce poate fi văzut de orice corăbier. Dar numai un glaciolog îl știe adevăratele lui dimensiuni.

Iar pe Titanic, dacă stai să te gîndești bine, nu era nici un glaciolog!

Dumitru DINULESCU

Soluția ideală

Problemele de compoziție, primordiale în momentul elaborării decupajului și la filmare (sînt regizori care desenează unele încadrături) îmbracă la montaj o formă specifică. Și asta, în primul rînd, pentru că filmul nu operează, de regulă, cu planuri fixe, ci cu compoziții realizate de mișcări de aparat și mișcări ale actorilor în cadru. Aceasta presupunînd și o schimbare permanentă a elementelor plastice.

Legînd diferitele planuri, trebuie să ținem seama ca, în momentul tăieturii, compoziția să rămînă echilibrată, să nu aibă la marginile cadrului figuri tăiate inestetic, imperfecțiuni care să atragă atenția asupra schimbării de plan. La tăietură, monteul urmarește acuratețea încadraturii. Experiența milenară a picturii a impus filmului o seamă de coordonate plastice, ne-a făcut să citim liniile în care se încadrează personajele în mișcare, sub impulsul codurilor descifrate anterior. Astfel, un cadru compus pe orizontala creează o stare de liniște, o diagonală sugerează o frământare, iar o imagine pe verticală conduce spre un moment dramatic. Monteul nu intervine în compoziție, aceasta e hotărîtă la filmare și nu poate fi modificată, important este ca el să găsească cel mai potrivit moment de legătură între cadre, dînd posibilitatea spectatorului să intuiească și, dincolo de acțiunea propriu-zisă, să „citească” noi sensuri, datorită montajului.

Alăturarea a două planuri, compozițional complementare, conduce la înțelesuri noi. În **Vînătoarea de vulpi**,

la una din primele scene de interogatoriu ale lui Năița Lucean, s-a filmat un prim plan din față și altul din profil al interpretului Mitică Popescu, răspunzînd la întrebările anchetatorului. Succesiunea celor două prim planuri — față și profil —, fără intercalarea celui care efectuează ancheta, face ca spectatorul să-și asocieze mental imaginile montate cu figurile din fișele deținătorilor și astfel se insinuează teama că omul ar putea ajunge la închisoare.

Cunoscînd implicațiile psihologice ce decurg din fuga unor linii, pentru a accentua anumite stări, monteul poate sublinia compoziția prin folosirea succesiunii unor planuri.

Voi ilustra această posibilitate prin exemplul secvenței cu apropierea lui Gherlas de iarmaroc, din finalul filmului **Inghițitorul de săbii**. După plecarea din orașului în care a cunoscut umilinta și a aflat de moartea prietenului său Acrobatul, de la un plan apropiat al Scamatorului, urmat de un panoramic pe copilul care-i stă alături pe capra căruței, se trece la un plan general, foarte larg, în care e cuprins mult cer (4/5 din cadru). Pe fisia îngustă de pămînt, căruța traversează spațiul albastru, de la dreapta la stînga. Planul e compus pe orizon-

tală, aduce liniște, speranță. Senzația de eliberare e întărită de imensitatea azurului necuprins al cerului. Urmează o secvență în tirgul de vite, cu cadre ușor plonjate, cadre unde se vede pămîntul bătătorit de pași și viermuiala din iarmaroc, care rup liniștea momentului anterior. Apariția lui Gherlas în iarmaroc începe de la un detaliu de roată împotmolită. Aparatul se ridică, descoperind căruța cu coviltir ce se apropie. Urmează cadre cu țărani și jandarmi, iar la reaparitia lui Gherlas, căruța traversează iarmarocul, avînd ca fundal doar pămîntul, ceea ce dă acum senzația de cufundare în tină. Copilul, între timp, a coborît și, prin bătăi de tobă, anunță sosirea Scamatorului. Compoziția se schimbă prin mișcarea în cadru și avem de-a face cu o încadratură pe verticală. Mijlocul planului este tăiat de forma ciudată a coviltirului, care se sprijină de partea de sus a ecranului, creînd senzația de neliniște și apăsare. După un plan cu jandarmii care sesizează sosirea scamatorului la coborîrea lui Gherlas din căruța, compoziția cadrului e realizată într-un triunghi, avînd în mijloc verticala trasată de coviltir. A dispărut total ori-



Marga Barbu, Florin Piersic și Alexandru Repan, artileria grea a unui serial de succes scris de Eugen Barbu și Paul B. Mihail

Montajul! Alăturarea a două planuri trebuie să conducă la un înțeles nou

zontul, nu mai există decât oameni, animale și artistul sufocat, neliniștit, incolțit, înainte de ultimul sau spectacol. Prin compoziție, planurile din această secvență, în ordinea descrisă mai sus, fac să incolțească, apoi să crească în spectrator, sentimentul tragic necesar înțelegerii întregului film.

Prin elementele pe care le cuprinde, un cadru de film poate sugera o stare. În Iacob, după scena de dragoste și cearta din bucătărie, Iacob iese în curtea înzăpezită și și aprinde o țigară. Clinele i se gudură la picioare. Cadru este privit din unghiul Aspaziei, prin geamul înghețat: o barieră rece între cei doi soți.

În compoziția imaginii de film apar elementele pe care regizorul le dorește, ceea ce este esențial pentru dramaturgie, eliminându-se, cu bună știință, episodul, secundarul.

Compoziția filmului adoptă deliberat stilul pictural, inspirându-se din operele unei anumite școli sau ale unor maeștri. Exemplele sînt numeroase.

În Vinătoarea de vulpi, s-au ales locurile de filmare, mișcările de aparat, iluminarea unor cadre de iarnă în stilul picturii lui Bruegel, cu albul imaculat al zăpezii și siluetele cenușii ale copacilor și oamenilor care se pierd în imensitatea naturii.

Pentru același film, la secvențele de interior, cu camerele mici și săracioase ale țărănilor, s-a mers pe o imagine, în tonalitatea romantică a scolii flamande, cu marouri, griuri și pete de alb, cu o lumină de clărob-scur, avînd ca sursă lampa de petrol sau o luminare.

Și fotografia, imaginea document influențează compoziția cadrului cinematografic. Imagini-document sînt reproduse pentru a trezi în spectrator anumite legături, pentru a emoționa.

Fiecare film își cere stilul său de montaj. Un plan, prin complexitatea lui, poate spune mai mult decât o sută de planuri intercalate. Decizia de a folosi o soluție sau alta se ia la masa de montaj, după repetate încercări. Montajul e o operațiune continuă; pentru slefuirea și cursivitatea filmului se poate interveni pînă la găsirea soluției ideale.

Maria NEAGU



Arta de a nara
și în profunzime:
Iuchan de Iosif Naghiu și
Nicolae Mărgineanu,
cu Maria Ploae
și Ion Caramitru

cascadorul

Calul care plinge...

Un iubitor de cai,
doi iubitori de cai
Mariana Burniană
și Ioan Albu



Un cal te poate ajuta să faci o plimbare de agrement, poate fi înhamat la o caruță, te poate ajuta să filmezi o secvență grea sau să câștigi un concurs hipic. După fiecare din aceste acțiuni, merită cu prisosință cununa de lauri a învingătorului. Poate ajunge campion, poate să facă parte dintr-o herghelie renumită, poate ajunge vedetă pozînd pentru coperta unor cunoscute reviste, poate să valoreze sute de mii de lei sau poate fi un cal obișnuit, cu un stăpîn obișnuit, care să recunoască cu mină pe inimă că a crescut odată cu el și că l-a făcut mare. Gîndind toate acestea, priveam la calul din fața mea. Eram undeva, pe malul Dunării, să filmăm ceva, și am coborît cu toții de pe salupă să ne mai dezmortim picioarele. Operatorul Doru Mitran caută un unghi mai bun pentru aparat. Corectează cite ceva în legătură cu lungimea cadrului, citeva metri mai încolo, un cal alb-vinețu pște liniștit. La gălăgia făcută de noi, observ că ridică capul și ascultă. Îi privesc puțin mai cu atenție, are ceva ciudat în felul în care ascultă, capul aplecat spre stînga, în direcția noastră, iar privirea undeva, în lateralul nostru. Fac citeva pași și mă apropii de el. Abia acum



Balans peste comedie:
Păcală de D.R. Popescu
și Geo Saizescu,
cu Sebastian Papaiani

observ că nu vede cu un ochi. Mă apropii mai mult, până ajung să pun mina pe el. Tresare puțin, întoarce capul și mă amusează în jurul amărului, încordându-și narile. Îi mângâi, liniștindu-l cu o vorbă blândă. În clipa aia, sufletul îmi este invadat de o tristețe cumplită. După ce constat că e un cal bătrîn, observ că nu vede cu nici unul din ochi. Este complet orb. Nu mă vede, dar mă simte după miros și-mi aude foarte bine cuvintele calde pe care i le adresez, continui cu mângieri lungi, liniștitoare pe gît, pe piept, pe crupă. Stă nemiscat și așteaptă cu plăcere, ca pe o mică recompensă față de tot ce a făcut pînă atunci. Lucruri obișnuite, probabil nimic ieșit din comun. A ajutat la strînsul recoltei în ograda țaranului care l-a crescut și pe care îl văd venind spre noi cu un alt cal.

— Cîți ani are călutul ăsta?

— Își dă fetița jos și lasă calul să pasca apropiindu-se de mine.

— Douăzeci și trei.

— L-ai avut de minz?

— Da, am crescut împreună.

— Atunci de ce nu-i cureți copitele, uite, calcă deja strîmb.

Pun ușor mina pe picior, îl spun să-l ridice și mă ascultă. Prind piciorul cu mina stînga și privim amîndoi copita crescută peste măsură. Continui să-i mângâi, laudîndu-l și spunîndu-i vorbe frumoase. Îi ating botul cațifelat care freacă la atingerea degetelor mele, clipește cînd apropii mina pe genele lui. Trec de cîteva ori palma peste ochi spunîndu-i că este voinic și frumos. Cuprind cu mina stînga capul și îl strîng la piept. A în-

chis ochii lipindu-și fruntea de umărul meu, în timp ce printre pleoapele strîns lipite țîsnește o lacrimă. Îi strîng botul mai tare la piept și îl sărut pe frunte. Printre pleoape își face loc o altă lacrimă, după care alta și alta. Plînge și nu îl văd numai eu, îl văd și ceilalți din echipă care îl privesc înmărmuriți. Plînge probabil de bucurie că primește, în sfîrșit, mîngierile și cuvintele de mulțumire pe care le merită de atîția ani. Bag mina în buzunar și constat că sînt în costumul de filmare și că toți banii îi am în hainele care sînt pe vapor. Îl rog pe Doru Mitran ca să mă împrumute cu o sută de lei. Mă întorc cu suta în fața țaranului, îi spun cum mă cheamă și cît de mult iubesc caii.

— Ia suta asta și du-te cu el la potcovar să-i aranjeze puțin copitele.

— Să știți că mă duceam oricum, că doar el m-a crescut.

— Atunci, începînd de astăzi, să ai mai multă grijă de el. Ne întorcem cu toții și ne urcam pe salupă. Le fac semn cu mina și el îmi răspund cu gesturi de rămas bun. Numai călutul, singurul care nu a făcut nimic, a stat pe loc ciulind urechile să audă în ce direcție mi se îndreaptă pașii. Doar atunci cînd motorul salupelor a pornit a întors capul, a făcut doi pași în direcția noastră și s-a oprit lîngă stăpînului care l-a pus o mină pe greabănul puternic. A rămas pe mal, cu capul puțin aplecat spre noi, ascultînd cum se îndepărtează zgomotul salupelor ca o continuare a pașilor mei în întunericul care îl înconjoară. Întuneric pe care el îl străpunge cu auzul și mirosul lui fin.

Ioan ALBU

Picătura ce reflectă oceanul

C ludată întrebare cu densitatea, dar...

...Dacă se zice, metaforic vorbind, că-n picătura de apă se reflectă, se simte oceanul, tot așa într-un cadru cinematografic se poate simți semnul personal al creatorului în cauză, în-cărcătura emoțională și consistența ideatică propusă de autor prezentîndu-se sub forma unui concentrat (cadru cinematografic) Ideo-emoțional, care, tot metaforic vorbind, dezintegrîndu-se, explodează dînd naștere unei opere filmice cu puternice efecte la impact și cu ecouri în viitor. Conceperea unui cadru cinematografic nu este indiferentă creatorului autentic de filme, ea reclamînd întotdeauna inspirat efort creator. Tot așa după cum nici celor care oficiază în celelalte arte nu le este străin chinul creației, munca exigentă și îndrîjită asupra frazelor sau replicilor în artele cuvîntului, culorii sau formei în artele plastice, mișcării sau ritmului în muzică sau balet, acești minunați oameni atinși de har sperînd că, în cele din urmă (finis coronat opus!), să fie cît mai expresivi. Să comunice, să fie bine înțeleși, pentru că rostul artei lor să se împlinească.

Geo SAIZESCU

Anchetă realizată de
Irina COROIU

filmul
în contextul
culturii

Exploatarea ochiului de către ochi

Statul operatorului în cinematografia de pretutindeni, deși ne pregătim să aniversăm centenarul ecranului, nu este pe deplin elucidat. Pragmaticii, în frunte cu producătorii hollywoodieni, îl socotesc tehnician, chiar dacă l-au împoțonat, prin anii '30, cu titlatura de „director de fotografie”, o funcție mai mult „administrativă”, atestând faptul că el, operatorul șef, are în subordine o colectivitate formată din cameramani, asistenți, mecanici de cameră, mașiniști, electricieni. Unii esteticieni, cei ce atribuie imaginii forța de comunicare cu spectatorul — deci însăși premiza de limbaj a filmului — socotesc operatorul în echipă, un factor eminamente artistic, primul colaborator al regizorului, și-l trec pe generic alături de autorul filmului.

Adevărul-adevărat este — cred — la mijloc. Obligat, prin natura profesiei, să cunoască maruntaiele aparatului de filmat: obiective, filtre, surse de lumină, procese fotochimice de laborator etc. operatorul trebuie să posede temeinice cunoștințe tehnice; pe de altă parte, intră în categoria „artiștilor”, pentru că, familiarizat cu pictura, legile compoziției, studiul culorilor etc. la care, dacă se adaugă elemente de cultură generală (literatură, muzică etc) dublate, evident de talent, întrunește toate condițiile de a transpune prin lumină, un limbaj cu totul insolit; textul concret al scenariului.

Iată, așadar, o profesie anume, o îmbinare de artă și tehnică rar întâlnită în alte activități, o profesie tipică secolului nostru, care a pus în mișcare idei noi, cu ajutorul științei și al progresului tehnologic. Câtă tehnică și câtă artă? Aceasta este întrebarea.

Înclini ușor balanța în favoarea practicianului ce știe să apese pe butoane — și de-a face cu un „fotograf abil”; dai „camera” pe mina unui „teoretician” inteligent, cultivat, iar rezultatul nu poate fi decât o imagine marcată de defecțiuni impardonabile (neclarități, iluminare gratuită, mișcări inabile de aparat etc). Un orator toבא de carte, dar care nu comunică cu auditoriul pe simplul motiv că nu are har.

Iluzia realului

Am ajuns, astfel, la miezul chestiunii: în cazul operatorului de talent, care este raportul dintre tehnică și artă, două fațete ale aceleiași monede. Și reversul întrebării: în ce măsură tehnica condiționează reprezentările de pe ecran, integrate — ce spun! subordonate necondiționat fil-

mului? Dar, ştim noi oare, ce este filmul, pentru a fi, apoi, în stare să determinăm cu suficienţă precizie rolul, menirea operatorului, călă tehnica şi călă artă sînt asociate în imaginea de pe ecran? Lucrez de o viaţă într-un studio cinematografic, am pretenţia că posed o viziune de ansamblu şi una de detaliu pentru fiecare profesie în parte şi totuşi, pe măsura ce experienţa se îmbogăţeşte cu noi şi noi filme, ajung la concluzia dezamăgitoare că „secretul”, acestei arte neobisnuite este departe de a fi fost descifrat. Poate tocmai de aceea mă indoiesc de primatul tehnicii, de vreme ce nu stăpînim esenţa fenomenului apercipitiv şi acea tulburătoare respiraţie a ecranului, care, zice-se, reproduce „realitatea vieţii” prin intermediul fotografiei animate.

Imaginea de pe ecran, un dreptunghi arbitrar ce decupează felii de realitate (cadru este opţiunea, la fel de arbitrară, a regizorului, operatorului) restituind spectatorului o reprezentare bidimensională, nu este decît o „iluzie a realităţii”. Tridimensional, spaţialitatea, efectul acela de adîncime este, în fond, o iluzie optică ce se produce în ochiul, deci, în creierul meu de spectator, condiţionat de operator care filmează, respectînd legile compoziţiei descoperite de pictură, o reprezentare tot bidimensională, în consecinţă o stare afectivă a realului. Faptul că actorii „se mişcă” în cadru înseamnă, oare, viaţă? Este pur şi simplu o convenţie la care aderăm din obişnuinţă, faptul că acceptăm, fără rezerve, artificialitatea unor umbre mişcătoare, bidimensionale şi ele, cu efect de contur şi rotunjime geometrică, pentru că Ei operatorul, a ştiut să accentueze, prin lumină, senzaţia de real.

Sînteţi într-o sală de proiecţie şi participaţi, necondiţionat, la spectacol. Dar faceţi, vă rog, o experienţă simplă şi, într-un moment de mare tensiune, închideţi ochii şi urmăriţi apoi, cu atenţie, ce se petrece în jurul dumneavoastră. Constatarea va fi hilară, stupefiantă, dacă nu chiar jenantă. Vecinul de scaun, a cărui prezenţă fizică s-a topit în întunericul sălii, se comportă deadreptul caraghios. Să cu privirea atîntită spre ecran

fixînd un punct imaginar care este al lui şi numai al lui, se agită, îşi freacă minile, se bălăbăne nervos, ride, plînge, sau, dimpotrivă, este stăpînit de o linişte suverană, pentru că el, vecinul dumneavoastră, intrînd în convenţia sălii, se manifestă ca un hipnotic, posedat de o altă convenţie: imaginea pseudo-mişcătoare de pe ecran. Spun pseudo-mişcătoare, fiindcă este discontinuă. Operatorul filmînd cu 24 de imagini pe secundă, înseamnă că înregistrează pe pelicula doar fracţiuni de mişcare, alternînd cu pauze de întuneric.

Fenomenul de persistenţă retiniană

**Operatorul
nu e ruda săracă
a pictorului**

**Filmul
nu e pictură.
Dar se inspiră
din ea**

dă senzaţia de mişcare continuă. În realitate, un ochi „perfect”, capabil să perceapă distinct imagine cu imagine, ar vedea doar o suită de fulgerări alternative, cu efect de imagini succesive statice. Starea de „anormalitate” a vecinului dumneavoastră, a colectivităţii de sală luată în totalitatea ei, este evidentă. Aveţi senzaţia netă că participaţi la o şedinţă de hipnoză în masă, o magie, nu vă speriaţi, nimic ocult în asta, ea ţine de psihofiziologia ochiului. Misterioasa artă a filmului se bazează pe o carenţă a organului nostru vizual, incapabil să sesizeze discontinuitatea de percepţie la o frecvenţă anumită, combinată cu ob-

scurtarea sălii de cinema, care ne azvîrte într-un alt univers psihosomatic.

Defectul ca efect

„Omul cu camera” exploatează la maximum aceste „realităţi” şi le transformă într-o predispoziţie vecină cu arta. Şi, pentru a fi cît mai edificator, vă propun să intrăm într-o sală de teatru, să urmărim spectacolul de pe scenă, nu de alta, tot s-a afirmat cu obstinaţie că cinematograful este „teatru filmat” (în opinia mea, una dintre cele mai superbe nerozii din cîte s-au debitat vreodată pe plan teoretic). Presupunînd că mi-am cumpărat un loc bun, central, nici prea în faţă, nici prea în spate, urmăresc evoluţia actorilor şi constat:

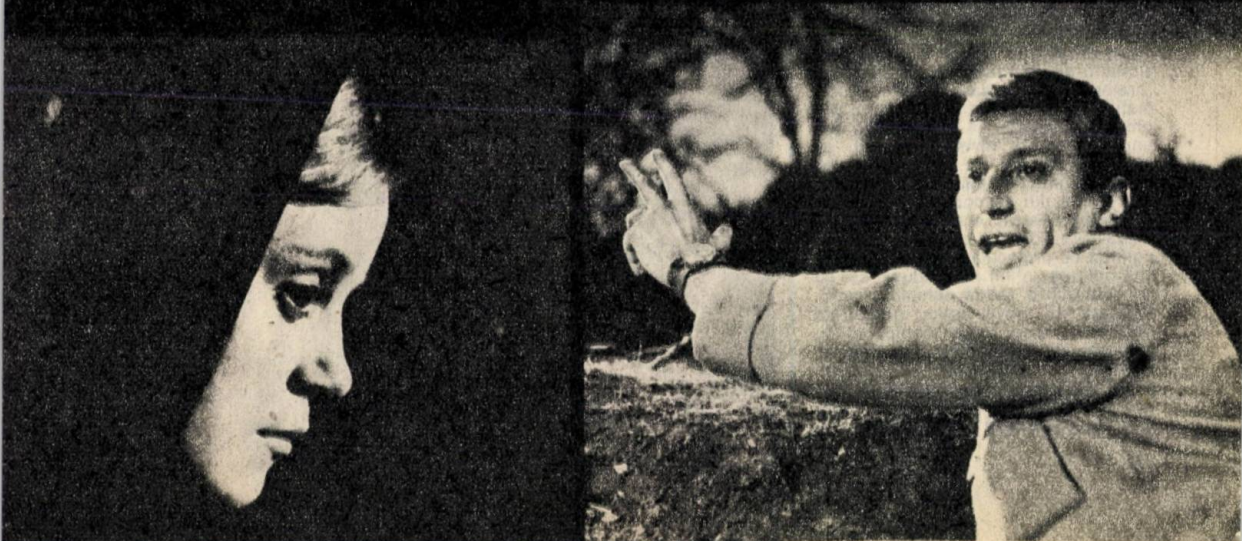
1. Punctul de staţie sau de vedere este fix, condiţionat de însăşi poziţia fotoliului pe care îl ocup;

2. Tot ceea ce văd, mai precis „percep” este real, tangibil, eroii piesei sînt flinţe vii cu care comunic direct, decorurile (— deşi convenţionale —) închid spaţiul tot real. Cu alte cuvinte, întreg registrul percipitiv (vizual, auditiv) primeşte informaţii „pe viu” şi nu „înregistrate”, ca la cinema; actorii sînt prezenţi nu absenţi;

3. Să presupunem, prin absurd, că m-aş comporta ca un spectator de cinema: îmbrăţîşez scena dintr-o privire (plan general), după care operatorul mă ia de mină, mă urcă pe scenă pentru a „studia” mai de aproape un grup de actori (plan mediu) şi, culmea insolentei, mă proţapesc în faţa unei actriţe adîlmecîndu-i reacţiile feţei (prim plan); am chiar neobrazarea să o privesc drept în ochi, simţindu-i inspiraţia (şi transpiraţia parfumată); înainte de a coborî de pe scenă mai dau un ocol (travelling circular) şi revin la fotoliul meu (plan general). De ce, toată această folială obositoare şi indecentă? Simplu, pentru că altfel nu se poate;

4. În sala de cinematograful privesc ecranul, deci o imagine bidimensională, care este o ficţiune, actorii — nişte fantome, sunetele — nişte emisii sonore artificiale, produse de difuzoare. Şi, atenţie, acum e acum:

**Maestrul iubit. Maestrul urât? Ovidiu Gologan
(Pachuca spin-zururilor de Liviu Ciulei cu Victor Rebengiuc şi Ana Szeles)**





Un cadru antologic *Atunci i am condamnat pe toti la moarte* de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, (cu Anza Pellea și Cristian Sofron)

ochiul fiind un organ foarte activ, se mișcă încontinuu, privește ecranul, se plictisește, obosește, și, dintr-o dată, descoperă adevărul gol-golui: totul este scamatorie. Imaginea devine piatră. Pentru a-l scoate din apatie, operatorul filmează un plan mediu, apoi un prim plan, execută un traveling — liniar sau circular — și toate aceste comicări pentru a administra „creierului meu” informații suplimentare, din unghiuri de vedere diferite. În felul acesta se produce miracolul: realul prinde contur, efectul de adâncime, spațialitatea se accentuează, materialitatea obiectelor, obiectele însele capătă consistență, și — ceea ce este mai important în arta filmului — comunicarea actorului cu spectatorii devine omenească, „ca la teatru”, de parcă eroii ar fi coborât de la înălțimea ecranului arbitrar, pe scenă, pentru că au devenit vii, palpabili, te-reștri. Transformarea convenției în realitate, adică conversiunea imaterial-material, neînsușit-viu, bidimensional-tridimensional își are sediul în „creierul” nostru, care, primind informații suplimentare din mai multe unghiuri de vedere, le asociază, grație unui proces la nivelul scoartei, cu memoria faptului de viață. Și, astfel, iluzia devine Realitate.

Arta filmului se consumă în capul, în mintea noastră; ecranul sălii de cinema este doar un interpus, o uriașă oglindă ce proiectează imaginea pe o altă oglindă, infinit mai redusă, dar cu atât mai activă, retina ochiului nostru. Preluată de nervii optici, prelucrată de creier, acest uriaș computer cu miliarde de posibilități de analiză, asociere — imaginea — printr-un subtil joc al fanteziei, imaginației, memoriei afective, devine viață. Diferența fundamentală dintre teatru și ci-

nematograf se poate rezuma în cîteva cuvinte: la teatru **realul** este „în afara” noastră, în sala de cinema, „în interiorul” nostru. Un semen de-al meu a privit **pentru mine** prin ocularul aparatului de filmat, a înregistrat imaginea pe peliculă, mi-a proiectat-o pe ecran și mi-a vîrît-o în creier, jucîndu-se cu suflătul meu. Sint sclavul

lui. Exploatarea ochiului de către ochi.

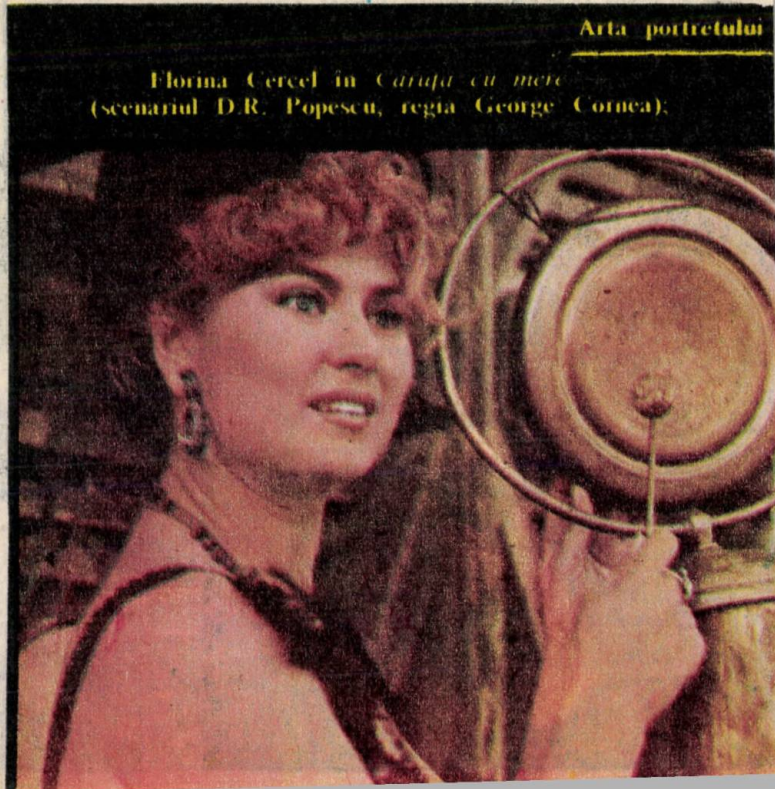
Un prestigiator al luminii

Acel „cineva” se numește operator, un iluzionist, un prestigiator al luminii. Meseria lui înglobează tehnică, abilitatea execuției prin intermediul uneltelor sale, dar și artă, fiindcă numai printr-o măiestrie desăvîrșită ce presupune talent, intuiție, vocație reușește performanța de a mă induce în eroare, creîndu-mi senzația „minunii” ce predispozează spiritul la reverie. De aici pînă la emoție, nu-i decît un pas. În cinematografie, transfigurarea este doar o chestiune de optică, pusă în slujba ideii.

Un interlocutor ar putea replica: „ceea ce spui dumneata, este valabil numai pînă la un punct: să „extragem” imaginea filmului din obscuritatea sălii și să o privim într-o încăpere învîlăuită de o iluminare ambientală, așa cum ai privi un tablou, să zicem, fotografia aceasta în mișcare nu are spațialitate și, implicit, nu se apropie de pictură?” Răspunsul meu ar fi un „da” evaziv, oricum relația film-pictură nu se poate reduce, sec, la o simplă afirmație. Aș riposta, însă, cu vehemență, la asocierea, care se practică curent în presa de specialitate, între imaginea de film și pictură, „Operatorul pictează cu lumina, at-moștera ce se degajă ne amintește de pinzele lui...”, „Lumina intră pe fereastră, învîluind spațiul, în maniera lui...” etc., etc., adesea făcînd din operator un discipol anonim al unui mare maestru al picturii clasice și, generalizînd, atribuie cinematografului statutul de rudă mai săracă a picturii. Nu, categoric, nu; filmul nu este pictură, odată pentru condițiile de percepție total diferite și doi: cinematograful presupune factorul timp, care îl apropie mai mult de muzică. Singurele

Arta portretului

Florina Cerchel în *Caruța cu mere* (scenariul D.R. Popescu, regia George Cornea);



elemente ce le aproprie sînt reprezentarea bidimensională de tip ecran-tablou și faptul că „realul”, în opoziție flagrantă cu teatrul, se realizează în mintea privitorului și nu în afara lui.

Alteceva le intercondiționează: din totdeauna, pictura a fost sursă de inspirație, model de reprezentare și scoală de soluționare a ecuației lumină-culoare-spațiu. O artă nouă trebuie să apeleze la una dintre predecesoarele ei, căci „nimic nu se naște din nimic”. Evident, operatorii s-au inspirat, bunăoară, din arta lui Rembrandt, cel mai important creator de spațiu. Dar pe măsură ce filmul își desăvîrșește propriile-i mijloace de expresie, ultimile decenii oferind rezolvări plastice dintre cele mai interesante (dilatarea sau comprimarea spațiului prin „zoom”, prezența simultană în cadrul a zonelor de claritate și a celor „flou” — o experiență cu totul inedită pentru ochi — un fel de miopie, sau, dimpotrivă, un hipermetropism „artistic” etc), operatorii se îndepărtează de pictura sfîrșitului de secol XIX, odată cu apariția lui Manet, care nu le mai poate oferi modele de relief optic. Căci Manet este primul dintre moderni care dă picturii un caracter plan, făcînd-o să mărturisească însușirea ei primordială, de suprafață acoperită de culori, să sugereze o anumită autonomie a liniei și a petei colorate; el este acela care inaugurează pictura „asemănătoare cărților de joc”, pictura capabilă să alimen-teze arta afisului, ducînd, în mod fatal, la planeitatea abstractă a lui Mondrian.

Un Ianus modern

Asta nu înseamnă că operatorul contemporan nu se va mai adăpa la experiența estetică a picturii, dar o va face de pe poziția omului de cultură, așa cum îl citești pe Platon, Spinoza

Imaginea — un dreptunghi arbitrar ce decupează „felii de viață”

sau Goethe. Pictura modernă nu-l mai ajută să iasă din dilemă: pe de o parte, o „ imagine volumetrică”, în stare să compenseze planeitatea ecranului, pe de altă, lumină și culoare cu forța de sugestie în sublinierea atmosferei, punctarea unui efect, zugrăvirea unui portret. Ei, tehnicianul, va stăpîni o tehnică din ce în ce mai complexă, sofisticată (computerizarea imaginii bate la ușă), dar tot el, Ianus modern, va trimite către ecran flăcări de lumină, creînd un univers vizual care este fructul sensibilității și imaginației sale.

Vă mai amintiți acea scenă din **Pădurea spinzuraților** cînd Bologa, îndrăgostit lulea, o sărută pe Iona și Ovidiu Gologan îl scaldă în lumină ca o binecuvîntare celestă ocrotindu-l, cu o mișcare circulară de aparat, încît încerci o stare de inponderabilitate, de beție a minții? Totul se petrece ca și cum ți-ai rotii capul de cîteva ori în jurul celei și, fiindcă biologic, anatomic, cum vrei, să-l spui, nu este posibil (un cap pe rîmnenți?!), ai senzația de sufocare sau, dimpotrivă, de zbor de pasăre ameuă de lumina orbitoare a soarelui. Vă mai amintiți scena de început din **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** cînd pe ecran totul este neclar, ca imaginea unui miop ce și-a pierdut ochelarii? Intuești doar

tremurarea aerului în arșița verii, și simți, undeva în depărtare, un punct mișcător care vine spre tine... Starea aceasta durează unu-două minute, ca timp cinematografic, o eternitate, și punctul acela difuz crește, se amplifică năluca de care ți se face frică, iar în final, găsindu-ți ochelarii în iarbă, descoperi în plan apropiat că este vorba de un soldat neamț care călărește frenetic, la un pas, că e gata să te calce în picioarele calului bescmetic. Alexandru David a filmat cu un obiectiv special de focală foarte lungă (1000 mm) aplatizînd perspectiva, dincolo de limita percepției normale, o experiență vizuală ieșită din comun, căci, fiziologic, ochiul nostru are nevoie de un punct de sprijin clar, definit optic, care să-i dea certitudinea „orientării în spațiu”. În pictură, artistul își poate permite să estompeze linia, conturul, suferînd obiectul printr-o pată de culoare pentru că, în afara ramei tabloului, privirea se fixează pe elemente reale. În lipsa lui te cuprinde spaima, nu-l de mirare, că cine nu-și pierde capul, cînd își dă seama că nu mai vede? Scena aceasta remarcabilă sugerează „panica” prin mijloace strict fotografice.

Pledoaria mea, se vrea o incitație la meditație. Ochiul spectatorului este ochiul operatorului; imaginea de pe ecran, departe de a reflecta realitatea surprinsă de obiectivul rece al camerei de luat vederi, propune o experiență estetică inedită, care va fi a spectatorului (am convenit, nu-i așa, că „realul” se consumă în noi?) numai dacă acesta va fi conștient că participă direct la actul de creație. Plecînd de la film spectatorul ia cu sine incantații de lumină, curcubeu de culori. Sînt ale lui. Senzații ale reținei, trăiri ale spiritului său.

Imaginea intră în costul biletului de cinema.

Constantin PIVNICERU

servind opera naturii:

Ioana Pavelescu în Rătăcire
(scenariul Ion Băieșu, regia Alexandru Tatos).



și Diana Gheorghian în Sama albastră
(scenariul Fănuș Neagu, regia Ioan Cărmăzan)





Florin
Mihăilescu
plus
Nea Gică...

Oamenii de aur
ai studioului

Memoriile lui Arriflex

Cel mai mult și mai mult, omulețul lui Gopo seamănă cu însuși Ion Popescu Gopo, după care, imediat, urmează nea Gică, secondat de cinci miliarde de ori „homo cinematographicus” existenți pe planetă. Pe mine mă exclud din această ierarhie enumerativă, fiindcă mă uit în oglindă și constat cu regret că nici turela mea pentru trei obiective, nici motorasele mele (cu quart, cu reostat și cel constant), nici dispozitivele mele de mers înainte și înapoi și nici măcar lada captonată în care sînt păstrat de cînd m-am „născut” nu aduc nici pe departe cu misteriosul personaj desenat din trei linii și două puncte (ochii) atîntite a mirare către cerul înstelat și legile morale despre care a filosofat Immanuel Kant. Cine sînt eu?... Ei bine, sînt un Arriflex oarecare, un aparat de filmat care a văzut și auzit multe, un fel de nea Gică al aparatelor, un drac și jumătate de tinichea dotat cu exact ce-mi trebuie pentru a „prinde” pe peliculă tot ce-mi leze în cale. Ehe, cînd îmi voi publica eu memoriile o să iasă „Jată” de tot, fiindcă „văz mult și simt enorm”, după cum spunea, despre el însuși, Ioan Luca Caragiale, iertată să-mi fie comparația!... Dacă eu sînt un fel de nea Gică de tinichea și lentile, precis că vă întrebați cine-i nea Gică. Pur și simplu marele meu prieten Gheorghe M. Ion, căruia toți buftanii îi zic nea Gică... De peste 32 de ani este gestionarul tuturor aparatelor de filmat din Buftea — multe milioane costăm noi, vă asigur —, contabil la bază, domiciliat în comuna Crevedia, satul Mănăstirea, la doi pași de Studio, coborîtor dintr-un neam de mocani transilvăneni de la care a moștenit hărnicia și priceperea. Pe noi, aparatele de filmat, nea Gică ne are la inimă, vorbește cu noi așa cum înaintașii lui

vorbeau cu micarele și, în zilele cînd ne reîntorcem la Baza aparatului, pentru verificări și reglaje, convorbim despre cer, apă, aer și pămînt, ca-n Miorița, sau ceva pe aproape, de-au ajuns operatorii șefi de imagine, asistenții, cameramanii și toți ceilalți — inclusiv marii specialiști, în frunte cu inginerul Gheorghe Ciobanu, care ne testează, ne verifică și ne vindecă, dacă avem vreo hîbă — să creadă că între noi, aparatele și nea Gică, există o taină de inimă, o împătımire de-o viață și-un joc al lumilor și luminilor dintr-un picior de plai și-o gură de rai... Odată, cînd m-am întors de la o filmare cu o simplă zgîrîtură pe carcasă, nea Gică a exclamat: „Măi, băiatule, tu ai avut de suferit!” și-a făcut un tapaj de-au răsunat coridoarele studioului, întocmind zece foi de constatare și propunînd sancționarea vinovatului care, între, patru ochi cu nea Gică, și-a făcut o autocritică rămasă de pomină...

Altădată, la o filmare pe malul mării, un ageamiu a introdus invers pelicula în caseta mea specială și-a urmat un rebut de toată frumusețea, ageamiu cu pricina declarîndu-mă pe mine, Arriflexul care vă vorbește, ca fiind defect. Trimis imediat la Bază, specialiștii au constatat cine-l cu „defectul”, după care, ca-ntr-o frați, nea Gică m-a întrebat:

— Măi, băiatule, omul ăla n-are nimic în cap?

— N-o lua așa, nea Gică, i-am răspuns, are pe inimă ceva... în ziua respectivă omul nostru era îndrăgostit. El era „defect”.

— Rebuturi din dragoste nu accept, mi-a replicat nea Gică, profund filosofic. Dragostea înseamnă atenție, dăruire, sacrificiu. Deșteptul ăla așa spunea la o ședință, că tu, Arriflexul, ești marea lui dragoste. Te-a trădat, asta-i concluzia mea... Am să-i dau

peste nas cu chestia asta, chiar dacă ajunge să ia premiul la Cannes...

Vă asigur că nea Gică se va ține de cuvînt, ori ce-ar fi, nu uita să-i „bi-feze” în catastifele lui pe toți cei cărora trebuie să le plătească vreo poliță...

Uneori, iarna mai ales, cînd stau cu nea Gică mai mult de două, trei zile în bază, îl văd ridicîndu-se de la masa de lucru, unde-și întocmește foile de constatare și actele de colaborare cu echipele de filmare, și face cîțiva pași de-a lungul dulapurilor speciale în care sîntem păstrate noi, aparatele de filmat, obiectivele supra-luminoase, seturile de filtre speciale, transformatoarele, toate „minunile” astea cibernetizate despre care nici măcar frații Lumière nu știau că vom apărea vreodată. Nea Gică, în halat alb, de rezoner al sufletelor de tinichea, cristal și celuloid care sîntem, dar mai ales în postura lui mioritică de baci care ne protejează, începe să ne întrebe de ce-am văzut pe unde-am umblat, despre ce-am făcut și vom face în viitor, despre lună și stele, despre artiști și tehnicieni, despre toate cîte-au fost, sînt și vor mai fi. Așa se începe un simposion între prieteni, o frăție de viață și muncă, o comunicare de aspirații și idealuri. Unul e mîndru că a filmat cu regizorul Pița, altul că a fost „ochiul” lui Florin Mihăilescu, al treilea că a asistat la preparativele pe care le fac, înaintea filmărilor, Păunescu, Mitran, Vivi Drăgan, Intorsureanu, Stanciu și încă vreo cîțiva, mai tineri, despre care publicul cineiși n-a aflat încă cine sînt ei în realitate — de-abia au terminat IATC-ul, secția operatorie film, dar noi i-am simțit încă din prima clipă cînd am dat ochii cu ei,



„Ca-n viață”,
dar cu concurs
artistic
(Secvențe
de Alexandru Tatos,
cu Mircea Diaconu)

cine sînt și, mai ales, cine vor ajunge ei în cîțiva ani, fiindcă așa au început cu toții, ca asistenți de imagine, în magazia de aparate a lui nea Gică, răspunzînd la cele trei întrebări fundamentale ale mioriticului gestionar.

— Care-i cine-fonul? (Instalația asta nu mai e de mult în dotare, dar amintirea ei încă mai trăiește).

— Cel de colo, arăta cu ochii noul candidat la gloria cinematografică.

Cine cară ești dumneata, că așa se intra în meseria asta, începi cu căratul aparatelor...

Această ultimă întrebare a fost și este un soi de parolă secretă a tuturor operatorilor de imagine din Buftea, la ea a răspuns exact, fără să cli-

— Nu, Arriflex, azi sînt propriul meu nepot și-mi ajunge!

Mai zi-i ceva dacă poți! Mă gîndesc cu groază că, mine-poimîne, după încă nu știu cite premii naționale și internaționale, Florin Mihailescu s-ar putea să-mi declare că este propriul lui strănepot...

Dacă n-o știți, aflați de la mine că eu, Arriflexul, sînt un aparat prin excelență pentru reportaj, un împătimit al faptului autentic de viață. De aceea, la filmul artistic, sînt folosit doar la acele secvențe în care regizorul și operatorul șef vor să puncteze adevărul-brici al unei anumite situații. Un film artistic nu se filmează cu un singur aparat, da' capo al fine, ci cu mai multe tipuri de aparate. De aceea se zice că filmul se „scrie” cu aparatul de filmat. Un pictor, ca să mă înțelegeți mai bine, nu folosește numai un singur penel, ci mai multe. Pictorul — spunea Lessing — pictează nu cu penelul, ci cu inima, cam așa stau lucrurile și la film, cu toate că fără un bun penel (citiți: aparatul de filmat) inima singură nu poate arăta ceea ce simte... Văd că încep să fac teorie și nu că nu mi-ar place teoria, dar mi-e teamă să nu vă plictisec... Ziceam că, uneori, cînd mă întorc la Baza aparatului de la cine știu ce filmare, convorbesc îndelung cu nea Gică despre toate cele...

Din întrebările Sfinx-ului de la Buftea: „Care-i cine-fonul? Dar cine-caseta? Dar cine cară?...“

De peste trei decenii
aparatele studioului
au un maestru-confident: Nea Gică

— Care-i cine-lada? răsuna cea de a doua întrebare a sfinxului de la Crevedia.

— Asta, dom'le, arăta, nițel enervat proaspătul Oedip, către cutia capotată a unui aparat de filmat.

— Care-i cine-cară? întreba, a treia oară, ferm și concis, nea Gică, încruntîndu-se nițel la viitorul cap de afis al imaginii de film.

— ...Păi, despre asta n-am învățat la Institut, o fi vreo chestie tehnică de ultimă oră...

— Nu, tată, e veche de tot, află de la mine, zîmbește malitios nea Gică.

pească, cu mulți ani în urmă, doar prestigiosul operator șef de astăzi, Florin Mihailescu. Știți de ce a răspuns exact? Fiindcă, înainte de Institut, Florin a lucrat mulți ani în Buftea, era pe atunci un puștan care voia să știe tot și încă ceva pe de-asupra. Nu numai că se bucura de prețuirea lui nea Gică, dar, pentru completare, mai „descoperise” și că este „nepotul” unui mare inginer de la Laborator. Mai zilele trecute, la o filmare, cînd își schimba filtrele, l-am întrebat:

— Florine, mai ții la povestea aia cu „nepotul”, mai e de actualitate?

Intimplător, dau cu ochii de actorul Cutare. Tocmai venea de la o probă filmată, unde încercase să obțină rolul principal.

— N-am obținut nimic, îmi spune, dar l-am declarat regizorului, pe șleau, tot ce cred despre filmografia lui.

A doua zi, pe același culoar al studioului, mă întâlnesc cu actorul aproape necunoscut, Cutărică. Venea de la aceleași probe filmate.

— Am obținut rolul principal, îmi zice el plin de sine.

— Cum ai făcut?...

— Simplu, înainte de probă l-am declarat regizorulul că are cea mai prestigioasă filmografie din Europa...

La o filmare cu multe explozii și efecte pirotehnice, un tânăr regizor se enerva că în secvența respectivă, calul din prim-plan se speria și consumul de peliculă, după șapte duble, ajunsese la limita.

— Calul ăsta nu înțelege — a intervenit doctorul Răteanu, de la Baza hipică a studioului. Aducem imediat alt cal și, dacă îl veți explica ce doriți de la el, totul o să meargă perfect.

A fost adus imediat noul cal, cel care e „înțelegător”.

— Măi, băiatule, s-a adresat regizorul noului cal, am nevoie de tine pentru că vreau să obiectivez esența subiectivă a scriiturii filmice printr-o tratare subiectiv-obiectivă, fără a încălca realismul meu ființiar și legile privirii stroboscopice.

— A înțeles tot, a intervenit doctorul Răteanu, puteți comanda „motor”? De la prima încercare, filmarea a ieșit perfect.

— Calul ăsta e un geniu! s-a amuzat tânărul regizor.

— Era doar Dezenthor, cel mai blând cal al studioului, care „înțelesese” tot ce-i spusese regizorul fiindcă este... surd.

Ce-ai zice, Arriflex, de un naufragiat care, scenograf de film fiind, în mijlocul marii ar refuza să se agate de o biată scindură pe motivul că aceasta nu este destul de estetică?

— Cine-l ăla?

— Dar ce-ai zice, Arriflex, de aceleași scenografi care, la o peliculă filmată în întregime în ciné-verité, ar refuza să colaboreze din bunul motiv că n-ar avea nimic de făcut?

— Stați așa, intervine nea Gică,

marii scenografi vor ca tot ce fac ei să semene a ciné-verité, așa că atunci când se întâmplă să fie vorba chiar de un ciné-verité, dau din coate ca să-l obțină. E un bun prilej pentru ca în Cinema să apară o cronică în care „contribuția” lor să fie cotată de „realism absolut”.

Gîndurile unui machieur la o filmare unde are de „pictat” zeci de expresii și caractere pe fețele multor interpreți: „Sînt actori care își închipuie că îi fac urîți fiindcă ei ar fi, în realitate, frumoși. Culmea e, cînd pe unul cu adevărat frumos, trebuie să-l fac și mai frumos. Atunci, fac ce fac și-l urîtesc nițel, îi adaug acea imperfecțiune necesară oricărei perfecțiuni. Îmi mulțumesc de parcă l-aș fi acordat Oscarul pentru cel mai frumos exemplar al speciei umane. Oare o ști de ce?... ”

Arriflex, ce spun colegii de breșă despre ultimul meu film? — mă întreabă regizorul N.

Ce se șoptește pe coridoarele studioului despre filmul lui N. știu eu prea bine, dar viața m-a învățat că trebuie să fiu prevăzător. Așa că-i răspund:

— Despre tine, aud numai lucruri bune, toți sînt însă nemulțumiți de colaboratorii pe care ți-ai alegei...

— Despre ei ce se zice?

— Nimic altceva, decît că sînt netaleantați.

Regizorul, liniștit, își aprinde o țigară și-mi șoptește:

— Dar ce, netaleantații altora sînt mai talentați decît netaleantații mei?

— Arriflex, ai filmat în depozitul de costume ale Studioului, ce te-a impresionat mai mult?

— Gîlceava, nea Gică, zecile de mii de costume aliniate pe rastele se gîlcesc neîncetat.

— Cum adică?...

— În mai toate filmele, personajele pozitive au costume odeste. Personajele negative, dimpotrivă, au rezervate stofele cele mai fine, blănușile și mătăsurile diafane. Acestora din urmă le

este rezervată întotdeauna mai multă... naftalină.

In Studio există o încăpere specială pe care scrie „Camera ecou”.

— Ce se întâmplă, Arriflex, trec zilnic pe acolo și nu aud nimic!

— E simplu, răspunde nea Gică, „ecoul” e plecat la cele 20 de echipe care filmează în toată țara. Serviciul producției și baza aparatului știu tot ce se întâmplă acolo, așa că ecoul își face datoria. Ca orice „cineast” serios, ecoul nu acceptă să dormiteze într-o încăpere.

— Echipa de zgomote a studioului e celebră în toată Europa. De ce Arriflex, la ultima premieră nimeni nu i-a sesizat contribuția?

— Normal răspunde nea Gică, zgomotoșii noștri sînt profesioniști avertizați, ei știu că tăcerea e o formă mai subtilă a zgomotului. La ultimul film ei s-au ocupat de zgomotul care se cheamă tăcere, dar cronicarii n-au aflat încă acest secret...

— Arriflex, în antichitate exista cinematografia?

— Desigur, răspunde nea Gică, dar n-aveau încă o Bază a aparatului, așa că se ocupau mai mult de scenarii. După Eschil, Sofocle și Euripide s-au turnat multe capodopere cinematografice. Așa se întâmplă și acum, în portofoliul caselor de filme sînt scenarii care așteaptă de zeci de ani intrarea în producție...

— Arriflex, care-i cel mai necontestat „maestru” din studio?

— Evident, portarul de la intrarea studioului, răspunde nea Gică. Toți cineastii, în fiecare dimineață, îi spun: „Bună dimineața, maestre!” și nimeni n-a contestat vreodată această afirmație...

Si zilele trec, așa cum trec și nopțile — uneori pe platouri se filmează și noaptea —, un film, două filme, o sută de filme pentru care lucrătorii studioului pleacă și se întorc la cuib neîncetat, asemeni rîndulelelor, din zori pînă-n zori, cu materialul filmat pentru Laborator, cu aparatele și cu, visele, cu marile actori și regizori, cu inginerii și tehnicienii fără de care orice filmare e doar o vorbă goală, cu caii și harnășamentele poleite, cu decorurile și aspirațiile tuturor spre mereu-urmăritul ideal al frumosului, adevărului și supremului bine care este Arta. Prietenul și confidentul meu nea Gică, în depozitul aparatului, e mereu trează, mereu la datorie, mereu grijuliu cu noi, tinichelele cu lentile de cristal și carcasa de aluminiu. Convorbesc cu noi îndelung, ne consolează și ne întreabă cum e larba, cum crește griul, cum zboară pasărea și cum devine lumea pe care o vedem în călătoriile noastre, cum e cerul și cum sînt stelele din mirabilele locuri pe unde am umblat, cam așa cum înaintașii lui, mocanii, vorbeau cu micarele „pe-un picior de plai și-o gură de rai”...

Farmecul proaspăt al reportajului realizat cu Arriflex-ul (18 ani - Stop cadru de Sabina Pop)



pt. conformitate
Marcel PĂRUȘ

filmul
românesc
în dezbateri

La granița realității
cu visul
(Zîmbet de soare
de Vasilica Istrate
și Elisabeta Bostan,
cu Bianca Brad
și Tudor Petruț)

Tinerii

în oglinzi de cristal

Cînd talentul se resimte de pe urma anemicele participări a fanteziei, cînd mimetismul nu întîmpină prea mari rezistențe, filmele dedicate adolescenților par să treacă, mai curînd, printr-un proces de imaturitate decît printr-unul de întinerire! Ne stau la dispoziție destule exemple. De pretutîndeni. Izolarea lor prin fraze de admonestare nu intră în preocupările articolului de față. Cum primăvara asta, totuși, ne-a făcut și surprize cinematografice agreabile, mă voi opri, în contrapondere, la ele.

Unde ești, copilărie? și **Zîmbet de soare**, filme realizate de Elisabeta Bostan, au oferit, în primul rînd, contextul profesional de prestigiu, atît de necesar stimulării meritelor unui talent actoresc tînar. Deși putea să treacă drept un film de montaj și de reusite fragmentare, acuzînd lipsă de suflu la efortul realcătuirii într-un tot. **Unde ești, copilărie...** și-a recucerit publicul prin formula adoptată. Naîcă și Maricica — respectiv Bogdan Untaru și Alexandra Foamete — apar la

**Cîntate ori dansate,
comedii ori
evocări nostalgice,
filmele cu tineri
își datorează succesul,
sincerității**

vîrsta de atunci, dar și la cea de astăzi, care e vîrsta unor bine precizate înclinații, preocupări, îndeletniciri. Inegalabilul interpret al lui Naîcă, spiridusul iscoditor și bucurios de joacă, este acum tată și la posibila lui carieră de actor, dacă s-a gîndit odinioară, acum nu se mai gîndește, în timp ce nostima lui parteneră de nădrăvanii nu a trădat începuturile acto-

ricești decît în favoarea regiei de film pe care o studiază — cum spun imaginile — serios, adînc îngîndurată. Episoadele vechi, bine păstrate de memoria noastră afectivă, se urmaresc cu emoție nouă, în ambianța de rară poezie descoperită la granița realității cu visul. Unde poate fi copilărie, dacă nu în acest tîrim, dacă nu în amintirile noastre răzlete, care fac să înflorească pe obraji fluxul roșu al inimii!

Zîmbet de soare se desfășoară într-o motivată atmosferă visător-muzicală dar și burlesc-parodică, semn de protest la sabioanele genului. Ajunși la vîrsta cînd cunosc iubirea ideală, sperînd în durată ei eternă, tinerii studiosi nu pot fi împiedicați în elanuri nici măcar de spaimile bacalaureatului. Cei „dintr-a douăspea” ajung să converseze pe note, într-o camaraderie glumeață, cu corpul didactic, lăsînd imaginația să lucreze în voia ei, analizînd distanța dintre a fost, este și va fi, trecînd în poveste împreună cu profesorii mai apropiați



Un succes „clasic” al musicalului nostru.
Gloria nu cîntă de Alexandru Bocăneț
 (cu Toma Caragiu, Tora Vasilescu, Horațiu Mălăele)

lor ca mentalitate, dîndu-le sarcini precise de împarat, împarateasa, înorog, Zmeu sau de Cavaleri al onoarei și dreptății, duelînd în numele liberei alegeri în dragoste. Se luptă și se cîntă, se dansează, se luptă și iar se cîntă în această comedie muzicală, se depășesc hotarele timpului pe calea aerului, la volanul unui automobil adaptat, iar participarea sălii atestă că trucajul, filmările combinate, efectele speciale au funcționat cu „artă și precizie”. Binele și Frumosul ies, într-o emulație de echipă, învingătoare, așa cum se cuvine, așa cum se poate întîmpla mai ales sub bagheta vrajită a regizoarei Elisabeta Bostan. Prințesa din povestea cinematografică, atât de grațioasă Blanca Brad, si alesul inimii ei, un veritabil Fat-Frumos al zilelor noastre, Tudor Petruț, trec cu brio probele de farmec și dezinvoltură, încurajați de o suită vesel-zgomotoasă, în cele două ore deconectante, care folosesc terapia risului în combaterea noxelor de tot felul.

Proaspeții liceeni

Extemporal la dirigenție, cel de al treilea episod din „serialul liceenilor” început de George Sovu și Nicolae Corjos cu cîțiva ani în urmă, e un semn de consecvență în direcția apropierii de junete, de neobosită căutare a subiectelor, dar mai ales a „subiecților”. După degajarea cu care vorbesc, ripostează, se țin de sotii, se țin de mină, de talie, pe după gît interpretii dau destule semne că, din punct de vedere al aptitudinilor artistice, nu vor sfîrși în anonimat. Ma gîndesc la Madalina Pop — „fata lui Socrate” — o școlăriță cocheta, alintată, serioasă pînă la urmă și de la început frumoasă coză. Apoi, la Cosmin Sofron în rolul unui băiat sensibil, cu probleme în familie, neînțeles nestimulat, cu o privire ce tradează efec-

tele educației părintești pe baza de chelfaneala. Mă gîndesc la eleva-recitatoare, remarcabilă prin stridența cu care insistă la porțile afirmării. Nu scapă binevoitoarei atenții nici prietenii mai vechi: Stefan Banica junior și Oana Sirbu, continuă să cînte ochi în ochi; Teodora Mares și Adriana Păduraru continuă să danseze ochi în ochi (altă dovadă de trăinicie sentimentală) la balul școlii, de care, deși studenți, se despart greu. Mihai Constantin, micalitul lonică, este pe moment, disponibil (sau așa pare, caci Geta cultiva cu grija, din departari, genul epistolar) Carmen Eneea, o fru-

mușete victorioasă, văzută între timp și pe micul ecran, a căpatat un farmec blind pe care nu i-l banuiam, acrită progresînd pe partituri de altă rezonanță. Mi-aș permite să închei „plutonul” celor mai tinere elemente cu numele Tamarei Buciuceanu, tinăra prin veselie pe care o răspîndește la simpla apariție. Combinînd ipostazele exactității matematice și severității didactice cu etalarea rănilor sufletești, Isoscel, în această ireproșabilă interpretare, demonstrează solo-voce, cu multă simțire, că a cunoscut în viață și altă pasiune, nu doar extragerea rădăcinii pătrate.

Un vitalism muzical mai discret însoțește prezentele întîmplări, în care, din fericire, nu asisti nici la iubiri mistuitoare, nici la fuga de-acasă în soliditudine montană, nici la duete tragice. Supărările iubirii, cite sînt, pot antrenă note proaste, în catalog, insolentă, semeție ridicolă și, cel mult, zbuciumul unei bunici în vespnică pînda la piciorul scării interioare. În paranteză fie spus, probabil din dorința de a spori intensitatea conflictului, scenaristul își lasă eroii orfani, fără nici o milă. În **Declarație de dragoste**, protagonistă nu avea mamă, în schimb, avea un tată în penitenciar. În **Liceenii** protagonistul nu avea mamă, în schimb, avea un tată depasit. În **Extemporal la dirigenție**, protagonistă nu are mamă, în schimb, are un tată neajutorat...

Doruri pe note

O altă comedie muzicală, intitulată **În fiecare zi mi-e dor de tine** — autor Gheorghe Vitanidis — și-a croit drum spre inima spectatorilor, mai întîi prin titlu, apoi prin refrenele muzicale, ca și prin varietatea, pitorescul și culoarea pe care le presupune spectacolul în aer liber, atunci cînd pasiunea unui regizor tînar — personajul din film — arde cu palălaie. Comedia a plăcut. Ca să măresc fluctuația de gust și de intuiție critică, mă situez pe linia de

Un „te iubesc” pe note (înspirate)
(În fiecare zi mi-e dor de tine de Octavian Sava și Gheorghe Vitanidis cu Teodora Mares și Viorel Păunescu)



mijloc, recunoscînd fiecărui episod autonomia și nota specifică, dar și cantitatea de clișee, dar și escaladarea — poate prea sprintară — a normelor genului.

Ce fac, în acest film, tinerii? Muncesc, iubesc, vor să fie artiști și să dovedească ce pot. Totul pe note și în pași de dans. Două cupluri sumare individualizate, unul alcătuit din proprie decizie, celălalt în joacă, ni-l aduc în atenție pe Teodora Mares (interpretă unei tinere mereu reținută, surzind la dreapta, surzind la stînga, supărată și nu prea, împăcată și nu prea, știind pe de rost ce a spus Enescu despre muzică); pe Viorel Păunescu (îndrăgostit pișă peste urechi de meseria aleasă și de aleasa inimii, încă stingaci în fața aparatului de filmat), pe Nicolae Caranfil (actor, regizor de teatru, regizor de film, dramaturg, eseist, traducător — pentru că nimeni nu-l ajută să se decida) aici, un fel de Rică Venturiano, ediția revizuită, care incurcă locul și itele, obținînd cîteva palme; Pe Emilia Popescu (de o energie ce te da gata și din a cărei revărsare am rămas cu o tropotită și cu un „tural, măi!”)

Fișcul la iarba verde

Filmul lui Cornel Diaconu, **Niște băieți grozavi**, ne trimite la muncile agricole, în plină campanie, printre tractoriști și alți mecanizatori. Te pomenești participînd deplin (din sală) la tot ce înseamnă harnicie și voie bună. Pînă în final, nici nu apuci să bați de seamă că în această peliculă nimeni nu cîntă (decît la muzicuță), nimeni nu dansează (decît în sala de mese, un dans greu de numit), nimeni nu petrece la vreo nuntă (nesanționată ca a venit tîrziu pe cîmp). Deși vesele e molipsitoare, iar tinerețea sufletească face minuni, filmul acesta mi se pare relevant prin seriozitatea lui, prin efortul de disciplinare a materialului, dar și prin dezvoltarea lui liberă, prin senzația de adevăr, de problemă de viață acută, credibilă, și chiar prin spontaneitatea vorbelor de duh, niciodată surprinse în gol de producție. Nefericita idee a unor filme de actualitate de a ocoli realul, mai greu de sondat, pe calea artificilor și înfloriturilor, este trîntită la pămînt în cazul de față, de o bună cunoaștere a vieții. Contribuie din plin la această impresie de autentic, actorii atent distribuiți și îndrumați. Petre Nicolae e un șef de brigadă S.M.A. cu autoritate, care demonstrează fericita potrivire dintre funcție, temperament, loc de muncă și viață personală, pe ogor, în scurte discuții aspre, dar convingătoare, în sinul familiei unde rupt de oboseală, adoarme între felurile de mîncare, atent la vreme cu ochii pe cer și pe televizor, la buletinul meteorologic. Actorul pune peste rolul interpretat pecetea talentului său generos și a unui stil inimitabil. Rodica Mandache, soția șefului de brigadă, mamă, gospodină, telefonistă și alina-toare a sufletelor rănite, are altă inventivitate și putere de a înduioșa în-cit, la simpla rememorare a unor secvențe, voi ajunge să-mi scriu cronică, lacrimînd! Un seducător june prim se arată, de la debut, Lucian Nuța. El conturează expresiv un caracter bătaios, orgolios, inflexibil în decizii, receptiv, cu superioară înțelegere, la tot



Love story la liceul de matematică (Liceenii de George Șovă și Nicolae Corjoi) cu Oana Sîrbu și Ștefan Bănică jr.)

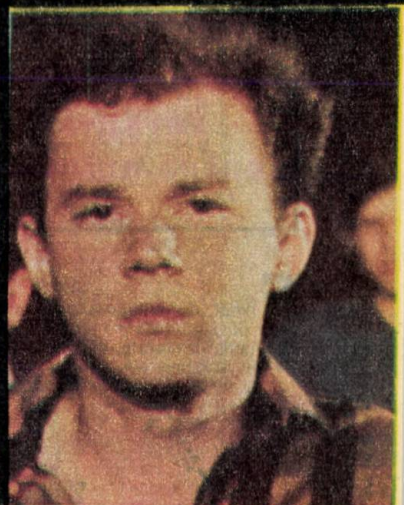
ce se întîmplă în jur. Cuplul îndrăgostiților, Mica și Dode — alias Magda Catone și Sebastian Papaiani — are cheia succesului la purtător: ea cu bascul tras pe cap, într-o salopetă de tractorist, el luînd cu cîteva defecte omenesti și biruindu-le, neîndrăznind să-l ceară mîna, pînă cînd nu o vede gătită ca pasărea paradisului, împleticindu-se pe tocuri înalte, și atunci cererea se face cu toporișca, în scopul desfilării gardului despartitor dintre cele două case. Situația e comparabilă cu fericirea care da peste Goga (Vasile Muraru) cînd se întoarce Marica la domiciliul conjugal, mobilat și utilat, în așteptare, cu tot dichisul, confort sport și cu carpete plusate de pe pereți reprezentînd scene din natură și animale pe cale de dispari-

ție, detaliu scenografic greu de trecut cu vederea. Mai contribuie la înche-garea acțiunii Valentin Uritescu, George Mihaileș și Geo Costiniu, cu o remarcabilă intuiție a situației, cu schimbări de registru, pe măsura în-zestrării lor actoricești.

Scurta trecere în revistă de pînă aici mai suportă și o concluzie: asaltarea cinematografulor la filmele destinate tinerilor, exprima nevoia acută a generației de a-și reflecta chipul proaspăt, înconfundabil, în oglinzi de control al caror cristal nu deformează conturul. Pornind la drum cu asemenea scrupul, creatorii de artă își bine-merita grațitudinea publicului.

Julietta ȚINTEA

Noi talente într-un gen străvechi: comedia (Anca Sigărtău și Mihai Constantin)





Animația la ea acasă

Spiritul de aventură
nu intră în vacanță
Temerarii de la scara doi
de Marian Mihail,
Zaharia Buzea, Ana Maria Buzea
și Artin Badea

Un nou gen s-a impus cu mult succes pe ecranele noastre în ultimele luni: filmul animat de lung metraj românesc. După inaugurarea lui cu *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor*... de Victor Antonescu, a doua reușită cinematografică: *Temerarii de la scara doi* de Marian

Mihail, Zaharia Buzea, Ana Maria Buzea și Artin Badea, apoi *Novăceștii de Constantin Păun* și *Fiul stelelor* de Mircea Toia. Filme ce aduc din nou în atenție, animația și ai ei harnici și talentați realizatori. Le dăm cuvântul spre a înțelege mai bine, cum se naște, la ea acasă, a 7-a, arta-bis.

Cînd am scris versuri pentru animație

Filmul de animație pare a fi, el este cu siguranță — jucăria perfectă și unanim preferată, alături de milenile de oralitate ale cuvîntului educativ, și de secolele lui de tipărire, ală-

turi de bunătatea modelatoare a familiei, a școlii cu tot ce concurează la desăvîrșirea educației.

Prin contribuția altor meserii și arte, de la aceea de scriitor pentru copii sau tipograf, artist plastic, lector și corector, învățător și actor, compozitor și educator, el, jucăria perfectă, cum spuneam, filmul adună în misterul lui colorat farmecul tuturor ipostazelor cuvîntului: Povestea, gluma, snoava își individualizează protagoniștii, le precizează chipul, ei devin personaje și toate lucrurile și toate ființele și fenomenele, abstractul chiar, capătă concretețe, timpul e redus, spațiul învins. Și toate cu atîta poezie, cu atîta iubire înțeleasă și cu un puternic efect educativ. Adorăm momentul cînd cărțile, bunicii, părinții și

copiii din încăpere privesc ecranul. Elogiu deplin, deci și prețuire infinită tuturor celor care desăvîrșesc arta filmului de animație. Artă și meserie în același timp, har aparținînd generosilor ce nu se tem de trecerea timpului ci, dimpotrivă, ne conduc cu subtilitate, nerv și poezie prin toate stările lui, călătorind nestingheriți prin trecut, prezent și viitor. Tînta acestor generosi — întreținerea deșteaptă și creatoare a spiritului uman, copilăria eternă a lumii, lume servită de joc ingenios și de știința dăruirii cuceritoare: bucurii, lume ajutată prin joc inteligent să-și păstreze candoarea, valorile, calitățile, normalitatea adică. Filmul de animație, ajuns azi la o vîrstă respectabilă, se manifestă viguros pe meridianele pămîntului, fermecător și

eficient, iubit și căutat de toată lumea. As mărturisii, deși nu cred că mai are importanță, că am dorit să mă consacru acestei meserii-artă, să-mi petrec timpul în laboratoarele filmului de animație. În cele citeva cărți pentru copii, mă adresez vârstei celei mai pure, celei mai fragede. Plăcerea de a scrie anume pentru copii o datorez în mare măsură copiilor mei, dar și fascinației pentru filmul de animație, tentației de a colabora cu versurile mele la succesul unor filme de animație. Trufia aceasta frumoasă nu s-a răzbunat, succesul meu literar făcându-i probabil să zîmbească pe minunatul meu „adversar”. Adversar? În sensul cel mai bun al cuvintului, desigur. Mi-am verificat textele, pentru a nu păți rușinea de a-mi picta „victimele”, și am citit copiii totuși înainte de publicare. Filmul de animație nu are cum să-și facă asemenea scrupule. Am trăit surprize felurite și am aflat cit de greu și totuși cit de ușor se ajunge la sufletul lor. Copiii te simt cînd ești al lor. Te simt și țî se încredințează dacă li vezi exact ceea ce sînt; niște oameni în devenire, niște oameni pe care se poate conta în orice moment. Acest principiu m-a călăuzit și în ceasurile fericite cînd am avut de scris versuri pentru filmele de animație. Această colaborare, care durează de ani, m-a încîntat nespus de mult, influențîndu-mi, așa putea spune, destinul, rezervîndu-mi o bucurie extraordinară și o satisfacție palpabilă, asigurîndu-mi, prin păstrarea candorii și încrederii, aceea libertate interioară de care vorbeam la început. Acea liniște asupra lucrurilor și întâmplărilor înconjurătoare. Sentimentul puterii de a lupta, cu ajutorul luminii, culorii, mișcării, cuvintelor și gîndului deschis, în numele binelui.

Constanța BUZEA

Albă ca zăpada a împlinit 50 de ani

Într-un episod al întâmplărilor cu Mary Poppins, Michael, un băiețel de șase ani, îmbufnat că nu i-a rămas o porție întreagă de orez cu lapte îndulcit cu miere, se retrage la fereastră și, privind spre cerul rece, de iarnă, își dorește cu glas tare — desigur și pentru ca, în felul acesta s-o provoace pe Mary și să afle dacă vrăjile ei sînt valabile și în împărăția stelelor — își dorește, deci, cu glas tare, nici mai mult nici mai puțin decît... Luna de pe cer.

Și datorită fanteziei luxuriante a Pamelei Travers, această nastrușnică povestitoare pentru copii mari și mici, Mary Poppins va rostogoli — într-un fel doar de ea știut — în brațele năzu-rosului Michael, însăși Luna de pe cer sub forma unei mingii mici, de argint...

Nevoia de povești a oamenilor e veche de cînd lumea și oamenii. A



Un autor mereu egal cu sine însuși
(Șaptele iernii de Ion Truică)

amintit-o într-o prefață a Cărtii sale și un alt mare „story teller” povestitor — cum se autodefiniea Somerset Maugham, născut și el în țara lui Mary Poppins: „Din timpuri străvechi, de la începuturile istoriei, oamenii au simțit nevoia să se adune în jurul focului sau prin piețe publice ca să asculte tot soiul de istorisiri spuse de călători pricepuți în arta povestirii”.

Nu e locul și cazul să pomenesc aici adevăruri de mult știute și acceptate, adevăruri despre nemuritoarele legende și povești care au circulat, spuse și scrise, de-a lungul mileniilor.

Ori despre acest mare aliat al omului — și al copilului — aflat uneori în nesiguranță, în singurătate sau chiar în suferință, despre acest izvor de apă vie al sufletului numit imaginație — regină a tuturor poveștilor. (Și poate că nimeni nu a rezumat mai frumos nevoia noastră de povești decît Mircea Eliade care, într-o conferință ținută la Chicago vorbea despre niște deținuți aflați într-un lagăr care au supraviețuit datorită basmelor aflate

din gura unei biețe bătrîne).

Și iată că, la rang egal cu literatura pentru copii, a apărut la începutul secolului 20, creată tot de Regina-Imaginație, cea de a 8-a artă, desenul animat, invenție a unor artiști cu mîini de aur, care, mai întîi cu un creion și o bucată de hîrtie și apoi cu multe creioane și o mulțime de hîrtii și celofane și — bineînțeles — cu un aparat de filmat și mult-mul talent și cu un suflăt de aur ca al mesterului Gepetto ne-au adus în dar — un dar nepieritor — Lumea Fanteziei Desenate, cea a tuturor întâmplărilor posibile, cu ursuleți și cu maimuțe, cu coțofene năzdrăvane și pitici voinici și veverițe năzu-roase, cu rățoiul Donald și cîinele Pluto, cu șoricelul Mickey și cu mereu-pușii-pe-pozne Tom și Jerry...

Și dacă Frații Grimm și „domnul Andersen”, ba chiar și laureatul premiului Nobel pentru literatură (în 1907), Rudyard Kipling, trăiesc o

Pentru toate generațiile, pînă în anul 2000
(și mai departe)

(Alba ca Zăpada lui Disney-Grimm)



nouă popularitate în lumea celor mari și a celor mici, ea se datorează Magicianului Walt Disney — și elevilor săi străluciți. El ne-a oferit o nouă oglindă, magică și încărcată de infinite lumini, prin care să privim lumea și alcătuirea ei.

La ceasul când sălile de cinema și televizoarele ori video-urile au luat locul focurilor de tabără de odinioară, oamenii mari și copiii se adună ca să vadă și să re-vadă, cu mereu aceeași plăcere povestea Albei ca zăpada și a celor șapte pitici.

În ochii noștri Albă ca zăpada — cea care a împlinit, anul trecut, 50 de ani! — a rămas mereu tină, suavă, nespus de frumoasă, așa cum și-au imaginat-o și cum au descris-o Frații Grimm, dar, mai ales, așa cum ne-a desenat-o, „pentru eternitate”, Walt Disney — Magicianul.

Avem nevoie de Albă ca zăpada pentru că ea ne îndeamnă să credem că, la sfârșitul poveștii, atunci când totul pare pierdut, cineva vine alergând și ne salvează de mărul otrăvit, avem nevoie de pășunile lui Mowgli ca să ne recunoaștem la timp prietenii adevărați, ca să nu uităm o clipă faptul că Bagheera și Baloo ne-au stat alături, la ceasuri de cumpănă, sărind în ajutorul nostru cu riscul vieții lor. Și să nu-i uităm nici atunci când — apăsant — le-am întors spatele. Avem nevoie de povești despre cărți uitate în balcon, pe ploaie și burniță, povești desenate despre „cărți cu guturai” (ca cea a Lianei Petruții) cărți care se mototolesc și riscă să piară, pentru ca să pricepem, cit mai e timp, că valorile ce ni se încredințează, mai ales cele rare, dar ascunse sub coperti modeste, trebuie păstrate cu mare băgare de seamă.

Avem nevoie de povești — scrise și desenate — pentru ca să putem crede că, într-o seară de cumpănă, așezați „la fereastră” (ca în filmul lui Laurențiu Sirbu) în fața cerului de iarnă, stînd în lumini reci neprietenoase, ne putem trezi cu luna de pe cer, rostogolindu-se, senină, pe pervazul îngust, ca să ne întrebe, cu simplitate, dacă ne poate fi de folos cu ceva.

SILVIA KERIM

Profesorul meu, Victor Antonescu

Ce-aș putea scrie despre animație, cînd tot ce am de spus exprim în desen?...
Dar dacă mă gîndesc bine...

Am să încep prin a spune că animația înseamnă foarte mulți ani de muncă, pentru a putea ajunge la un nivel acceptabil de expresivitate a desenelor în mișcare.

Orice desen care nu se suprapune se mișcă — este una din legile de bază ale animației, de care în general, noi ne ferim.

Dacă nu credeți, încercați. Este adevărat, desenul se mișcă, dar lucrul esențial în animație, el nu trăiește. Nu este suficient (dar e necesar) să știi să desenezi, ci trebuie să ai și capacitatea de a întui cu a 24-a parte din secundă mai devreme, care va fi atitudinea personajului în desenul următor.

Realizatorul îți dă un personaj: „Uite, în scenă aste care are 3 secunde...” el trebuie să ridă, apoi să se înnece de ris și să se sperie”.

Da, în cîteva secunde și desene tu, ca animator trebuie să ai capacitatea de a reda iluzia realității în mișcare, într-un spațiu în care timpul capătă alte dimensiuni.

Este o muncă de bijutier, în care rezultatele le obții studiind fotografiă cu fotografiă, producțiile clasice ale animației, încercînd să reproduci gesturile, mișcările, atitudinile, compoziția cadrului în care desenul se mișcă. La fel cum în arta plastică tradițională, îl studiezi pe marii maeștri spre a descoperi arhitectura secretă a operelor lor.

Se întîmplă și nu de puține ori ca personajul cărăuia trebuie să-i dai viață să nu fie „pe mina ta”. Să nu se

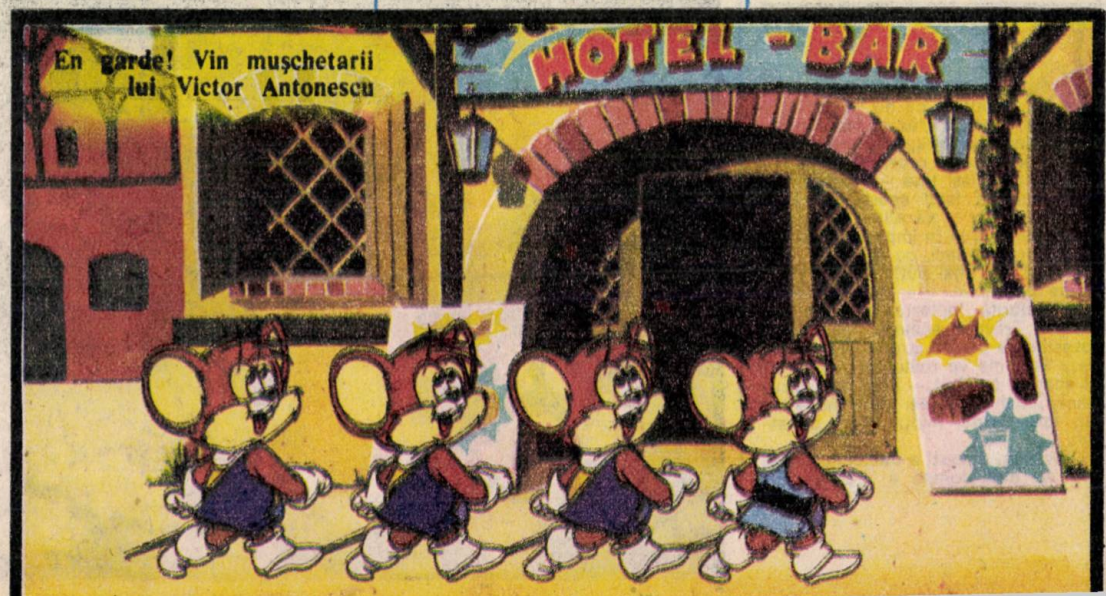
potrivească temperamentului tău. Și-atunci încerci să te transpui în caracterul personajului, să joci precum un actor, să treci prin stările cerute în secvența respectivă.

Însă toate astea trebuie să le faci detașîndu-te de actul concret de reproducere a mișcării. Te pîndesti pe tine însuși, te urmărești de undeva, din afară, sau... în oglindă. Eu-l tău imaginează selectiv în memorie și apoi pe hîrtie, fiecare gest. Unul din colegii mei a dansat mai mult de o luna, în fața oglinzii, în timp ce asculta aceeași bucată muzicală, pentru a putea pune la punct o secvență în care personajul său...dansa. Ca personajele pe care le animi să și traiască, trebuie să ai capacitatea de a ajunge la o totală contopire cu ele. Este greu sau ușor. Nu pot să mă pronunț. Pentru că pasiunea nu se măsoară. Dar pot să spun că este frumoasă... Fără nici o rețineră.

Animația este o muncă de o frumusețe care nu apare ca o revelație magică. Este o profesie pe care o cizelezi încetul cu încetul, cu migală și răbdare, și dacă ai șansa, așa cum au avut-o mulți din animatorii studioului să întelegi și un om ca Victor Antonescu atunci te poți considera norocos. Sub îndrumarea acestui om zgîrcit cu laudele, dar de o tinută morală și profesională ireproșabilă, au evoluat multe generații de animatori. Pentru că a edifica o operă personală este o chestiune de timp, dar a modela caractere este ceva ce ține de calitatea umană. Echipa lui Victor Antonescu a fost un fel de școală de animație a studioului, prin care au trecut mulți... Unii au rezistat timpului impus în cadrul echipei, alții... Cei care au trecut cu brio prin „școala de animație” a lui Victor Antonescu sînt acum animatorii de prestigiu ai studioului: Mihail Marian, Călin Giurgiu, Lucian Profirescu, Despina Buneci, Anca Dumitri, Mihai Surubaru. Oamenii pasionați de munca lor, oameni cu care orice realizator din studio ar dori să colaboreze.

Poate că ar fi trebuit să scriu mai mult despre munca de echipă la Ultimele aventuri ale mușchetarilor. Dar despre asta, filmul vorbește mai bine decît noi.

Valentin ELISEU



Cele trei tipuri de muzică „animată”

Cind mi-am început „cariera” de compozitor pentru filmele de animație nu mi-aș fi închipuit, cituși de puțin, la ce treabă complicată mă înghămam...

Era prin anii '73—'74. Cum tocmai se născuse ideea colaborării între studenții Institutelor de artă, scriam muzica pentru filmele „de școală” ale lui Constantin Păun. Și cum, înainte de a fi student la IATC, el lucrase la „Animafilm”, într-o zi m-a recomandat regizorului Ion Truică. Acesta căuta un compozitor care să termine muzica filmului *Marea zădărire*, începută de Radu Șerban și abandonată la jumătatea peliculei. Pe atunci, îmi imaginaam că a scrie muzică de film e lucru ușor. Și că a scrie muzică pentru un film de animație trebuie să fie și mai ușor încă! Ei, bine, pe lângă faptul că în acest prim caz, prin forța împrejurărilor, am fost nevoit să compun „la la mână de...” (și sper că doar specialiștii au putut observa o oarecare „schimbare de mină” între primul act, scris de Radu Șerban, și cel de-al doilea, scris de mine în stilul lui!), am mai descoperit că muzica filmului de animație are niște rigori, în plus, față de aceea a filmului cu actori, că libertatea de expresie a compozitorului este îngrădită mult mai ferm de o seamă de elemente... Dar și că înfruntarea acestor „condiții impuse” are pentru fantezie un efect stimulator, iar efortul, în sine, este pasionant.

Pasionant este, înainte de toate, modul în care compozitorul se „dedublează” aici. Să mă explic: muzica scrisă de mine pentru filmele de animație poartă, desigur, „marca” mea, pe care, probabil, ca un spectator avizat o recunoaște de îndată — după cum același lucru se petrece și cu muzica scrisă de mine pentru podiumul de concert. Însă, cu siguranță, între „marca” uneia și „marca” alteia e destul de greu de stabilit o corespondență. Iar această ruptură categorică se produce tocmai din pricina rigurilor despre care spuneam că sînt impuse în compoziția pentru filmul de animație.

De fapt, există trei tipuri de muzică de film. Unul, în care muzica însoțește fiecare gest cinematografic, imaginea „dansind” pe această muzică; este, aici, cazul filmelor pentru copii, mai ales al acelor cu tot soiul de „animaluțe”. Al doilea, în care muzica nu ilustrează imaginea, ci constituie o reflecție a compozitorului asupra ei; e cazul așa numitelor filme experimentale, în care muzica exprimă, de fapt, o „stare”. În fine al treilea, în care muzica reprezintă un comentariu al „acțiunii”; e cazul celui gen de pelicule de animație care sînt o „replică” dată filmelor cu actori. Rînd pe rînd, alături de Ion Truică — cu care am lucrat la aproape toate filmele sale de pînă acum —, apoi alături de Constantin Păun, de Marcel Mihai, de Călin Cazan și Mircea Toia, de Virgil



Nu lăsați cărțile în ploaie
(Cartea cu guturai de Liana Petruțiu)

Mocanu, am descoperit secretele — și, dacă vreți, rețetele! — tuturor acestor tipuri de muzică de film.

Am învățat, cu timpul, că — aici — mai importantă decît alegerea temelor este, adesea, alegerea instrumentelor ce le vor cînta. Pentru că — desigur, conform esteticii filmului respectiv — necesitatea unei largi accesibilități pretinde mai degrabă, folosirea unor clișee melodice și armonice, decît o maximă invenție în aceste domenii; în schimb, dincolo de unele caracteristici — să le spunem obiective — ale timbrurilor instrumentale, care desemnează, din capul locului, fagotul sau trombonul pentru ilustrarea unei situații comice, flautul pentru un moment liric, cornul sau violoncelul pentru unul elegiac — și așa mai departe —, fantezia compozitorului are toată libertatea să caute cele mai neobișnuite combinații de culori.

Am mai descoperit că există situații în care compunerea muzicii de film nu se termină la masa de scris, ci abia la masa... de montaj, cînd vreun „deșeu” de bandă înregistrată se dovedește a fi suportul ideal pentru o anumită secvență.

Și am înțeles, mai cu seamă, că pentru a fi un bun compozitor pentru filmele de animație, trebuie să ajungi la performanța cu care se mîndrea Richard Strauss: aceea de a fi capabil să ilustrezi prin muzică pînă și cum se dă pe gît o halbă de bere!

Călin IOACHIMESCU

Pin Pin a ales „musical”-ul

Prin talentele sale de dansator, cîntăreț și scamator, noul meu personaj de serial animat, Pip-pin-pingui-

nul îmi impunea opțiunea pentru genul „musical”. Performanțele muzicale sînt de altfel bine cunoscute atît din peliculele basm: *Vrăjitorul din Oz*, *Mary Poppins*, cit mai ales din filmele animate ale lui Walt Disney.

Exemplele celebre ne-au stimulat ambiția, dar și căutările unui drum, al nostru. Pentru realizarea secvențelor muzicale în serialul *Aventurile lui Pin Pin* a fost nevoie încă de la început de compunerea melodiilor. Compozitorul Ion Cristinoiu s-a familiarizat mai întîi cu personajul și cu decupajul regizoral al fiecărui episod, cu genul de mișcare (dans acrobatic pe gheață și numere de jonglerie ale pinguinului, dansul elefanților, dansul maimuței, dansul focilor etc.) pentru a găsi linia melodică adecvată și ritmul potrivit. Lucru foarte dificil, de altfel, ținînd seama de cadrele specifice desenului animat, adică foarte scurte, de multe ori de o secundă, cu accente sonore frecvent cerute de acțiune. Astfel s-a născut și cîntecul lui Pin Pin pe versurile Constanței Buzea, interpretat de Valeria Ogăsanu. Abia după ce coloana sonoră a fost realizată cu pricepere de George Copaci, s-a trecut la faza de animație. Animatorul a trebuit să urmărească cu excitare măsurătorile făcute în masa de montaj, pentru ca mișcarea să fie desenată, fotografiată cu fotogramă, după diagrama de evoluție a sunetelor, cit și sincronizarea mișcării cîntecului pingulinului cu pronunțarea versurilor cîntate.

Secvențele de animație realizate după acest procedeu de Călin Giurgiu și Octavian Frecea cer un plus de fantezie în conceperea mișcării și expresivității desenului în funcție de linia melodică și accentele sonore.

În săliile de cinema, copiii bat din palme în ritmul dansului rock, iar cîntecul lui Pin Pin este reținut și fredonat. Eroul este îndrăgît de public, tot așa cum în film el este iubit de copii și de animalele cu care se întîlnește. Mă bucură mult pentru că nu e deloc ușor să faci „musical” în desen animat... dar merită.

Luminița CAZACU

Cred în lung metrajul de animație

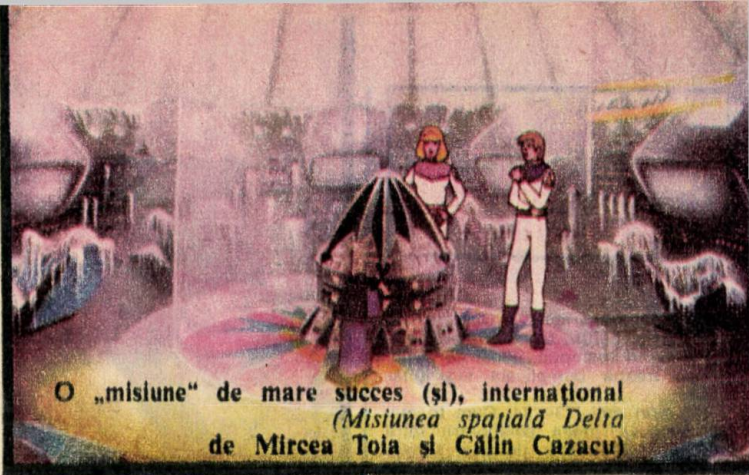
Mi-am pus în câteva rânduri întrebarea: ce condiții ne-ar trebui pentru a realiza și noi lung metraje de animație, așa cum au făcut-o alte cinematografi. Care ar fi dificultățile legate de o asemenea întreprindere? Ce forte sînt necesare și pe ce durată? Cum vom reuși să asigurăm unitatea plastică a întregului film ca o condiție obligatorie? Cum vom face să nu se observe că am lucrat mai multe „milini”? Dar dialogurile? Vom fi pregătiți pentru a realiza lipsincul (animația în sincron cu buzelor cu un dialog) fără a avea o bandă ghid preînregistrată pe care să o descifrăm în fotograme — avînd în același timp grija de interpretarea imaginată a dialogului?

Ultima întrebare era cu atât mai necesară cu cît limbajul folosit de noi în scurt metrajele realizate pînă acum — era alcătuit din semne, gesturi expresive, atitudini bine reprezentate de școala românească de animație — astfel încît filmele produse de noi să fie înțelese pe tot globul.

Dar într-un lung metraj, dialogul este mai mult decît necesar — numai din acțiune nu poți menține treaz interesul spectatorului pe o durată așa de mare, oricît de bine ar fi realizată mișcarea. Prea multe semne ce trebuie decodate, obosesc, în ultimă instanță, și un adult ca să nu mai vorbim de spectatorul mai tînăr...

Se pune și problema interpretării: vocea actorului care prin tehnica post-sincronului să coloreze personajul, să-l facă recognoscibil chiar și în situațiile cînd nu se află în cadru... să-l dea savoare... să-l apropie de spectator.

Realizînd între anii 1971—1974 — primul lung metraj de animație românească — *Robinson Crusoe* — am reușit să răspund la unele din aceste întrebări, mai ales că înainte de această temerară încercare — îmi „făcusem mîna”, intrucîtva, lucrînd la cîteva epi-



O „misiune” de mare succes (și), internațional
(Misiunea spațială Delta
de Mircea Toia și Călin Cazacu)

soade ale unui serial după fabulele lui La Fontaine.

Cu acest prilej și cu recenta experiență cu *Ultimele aventuri ale mușchetarilor* mi-am dat seama că la un lung metraj problema „milinilor” — deci a animatorilor — fiecare cu personalitatea sa, cu o linie a sa specifică poate fi rezolvată aducîndu-l într-un fel la „același numitor”, printr-o elaborare minuțioasă a tuturor schițelor ce urmează a fi animate de către acești desenatori — totodată actori de excepție. De asemenea, printr-o supraveghere atentă a sutiilor de mil de desene se poate asigura unitatea stilistică a întregii mișcări. Repartizarea eroilor ce urmau a fi animați, ținînd seama de afinități, au creat și în acest caz o mai bună interpretare a rolurilor actorilor desenați. După ce am realizat acest film, mi-am dat seama, după dificultățile pe care a trebuit să le înving din mers, că realizarea seriialelor este o foarte bună școală pentru toate cadrele artistice ale studioului.

Ca un summum al experienței căpătate în acest domeniu, au apărut în ultimul timp realizatori ca Lucian Profirescu, Ion Manea, Călin Cazan, Mircea Toia, Mihail Marlan, Ana Maria Buzea, care s-au încumetat să abordeze acest dificil gen de film — lung metrajul.

Problema rămîne totuși deschisă, lung metrajul de animație trebuie să beneficieze de un statut al său, neomițîndu-se nici o clipă că el și-a dovedit în timp atît valoarea artistică, dar și rentabilitatea. Desenul animat se realizează desenînd fotogramă cu fotogramă, dar emoția pe care o transmite animatorii eroilor de pe ecran — întocmai ca actorii din filmul jucat — nu poate fi creată de nici o mașină, oricît de sofisticată ar fi ea.

Sigur că, despre filmul de lung metraj de animație se pot spune multe. Un lucru este însă cert: piața mondială solicită tot mai mult asemenea filme — rentabilitatea lor fiind cunoscută de toți producătorii, motiv pentru care tot mai multe cinematografi își organizează cadrul propice unor asemenea producții.

Eu cred că „manușa” aruncată de public trebuie ridicată și să răspundem cu tot mai multe filme și tot mai bune de lung metraj de animație purtînd „marca” studioului „Animafilm”.

Victor ANTONESCU

Cum „sună” un desen, cum „vorbește” un personaj care nu are aceeași consistență cu lumea înconjurătoare? Ar trebui să-l poți „desena” vocea, reacțiile, zgomotele, ar trebui să-l poți crea schițîndu-l, componentă cu componentă, calitățile, la fel ca și în desen. O ușă în filmul de animație sună, oare, ca o ușă obișnuită?

Oare cum „sună” un desen, cum „vorbește” un personaj care nu are aceeași consistență cu lumea înconjurătoare? Ar trebui să-l poți „desena” vocea, reacțiile, zgomotele, ar trebui să-l poți crea schițîndu-l, componentă cu componentă, calitățile, la fel ca și în desen. O ușă în filmul de animație sună, oare, ca o ușă obișnuită?

...Depinde... Dacă toată lumea trebuie să fie convinsă că este cea mai obișnuită, deși arată puțin altfel, ea trebuie să sune ca o ușă normală și atunci rolul sunetului este acela de a întregi desenul și a-l ajuta să se apropie de realitate.

De cele mai multe ori însă, subiectul filmului de animație este luat din lumea fabulei, și atunci ușă poate fi orice altceva decît o simplă și banală ușă; ea poate să scriștie ca o uriasă poartă de castel, deși arată ca o mică porțită, poate să mîrie amenințător, să urle ca o sirenă de alarmă, sau să emită semnale de avertizare, să plîngă cu o tristete sfîșietoare or să ridă în hohote, să miaune, să latre... sau pur și simplu... să nu facă zgomot.

În filmul de animație se poate orice, cu cît mai departe de comun și mai neașteptat, cu atît mai bine, cu condiția să servească ideea regizorului și povestirea, să se potrivească desenului, sau să fie — uneori — contrariul lui. Un elefant poate trece o punte de lemn pe nesimțite, iar o furnică poate produce un zgomot asurzitor, dintr-o dubă poate să curgă „o picătură” de sunet, iar dintr-o picușină un „suvoi”, toate cu condiția să fi fost gîndite inițial așa, din animație, căci zgomotele se mai și „vîd” în filmul de animație.

Sunetul mai poate și trebuie să fie și ceea ce nu se vede ca imagine, decor, ambianță, folosind la o mai slabă încărcare a imaginii cu elemente inutile, care ar împiedica sesizarea mișcării personajelor. Același personaj care merge pe lîngă un zid goi poate evolua într-o mare sală de marmură, pe o șclă metalică, pe o suprafață veche de lemn, pe o oglindă de sticlă,

Un „actor” total: Pin Pin (de Luminița Cazacu)



pe cauciuc, pe un culoar în care răzbat orice zgomote de dincolo de zid... Cu ajutorul sunetului aflăm ce ne deranjează în apartamentul de alături sau de deasupra, sau „auzim” ce este într-o cutie închisă...

Sunetul poate fi visul sau gândul unui personaj...

Pentru a obține maximum de ajutor din partea coloanei sonore este nevoie de o bună colaborare între animator și sunetist, o dotare tehnică minimă pentru trucaje, de timp și multă, multă imaginație.

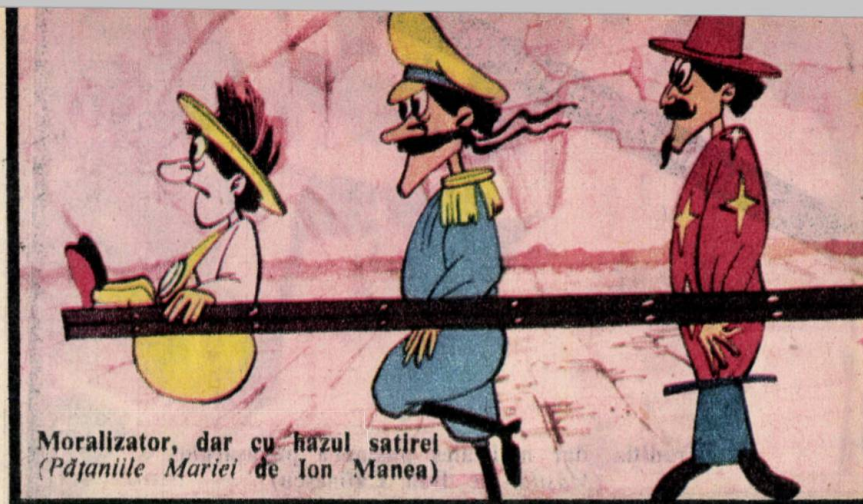
Erica NEMESCU

...Cînd mirelui i se spune împărat

Am fost întrebată cîndva dacă m-a încumut să transpun în filmul animat, o poezie. Riscul fiind de a nu cădea în ilustrativism. Am răspuns că depinde de cit anume mă solicită afectiv și imaginativ poezia. Fiind vorba de una celebră, ca „Nunta Zamferei” de George Coșbuc am ridicat mînușă. Dar fantezia fără un studiu temeinic al sensurilor poeziei, al cadrului și obiceiurilor descrise altă de frumos, risca să mă ducă spre o feerie-basm cu caracter descriptiv foarte general. Or, farmecul acestei poezii stă și în faptul că, deși construită și cu elemente feerice, ea are o profundă localizare, reprezentînd o autentică nuntă la români, ca ritual specific simbolurilor, detaliilor. Interesîndu-mă în deaproape asupra unor obiceiuri, am aflat, de pildă, că în unele zone ale țării, mirelui, în zilele nunții i se spune „împărat” („amu, cine-l împărat la voi în sat?”) ceea ce mi-a dat cheia filmului. Nunta „împărătească”. În acest sens dat de popor am ghidat-o în scenariul literar și în decupaj — și anume ca pe o metaforă plastică a bucuriei pentru cel mai important moment al vieții tinerilor, ca pe o sărbătoare a întregii obști. Sărbătoare la care participă, în sufletele, întreaga natură. Ceremonialului nupțial desfășurat într-un generos cadru natural descris de Coșbuc, i-am întregit semnificația cu o poartă maramureșană, în cadrul căreia apar mirii, tradiționala poartă de lemn înrustată cu motivul soarelui și simbolizînd trîncia, vitalitatea familiei. Ne-a preocupat, de asemenea, împlinirea continuă a elementului real, cotidian, casnic (culeșul viilor, fetele trebăluind ori țesîndu-și zestre, bucatele specifice gospodăriei de țară) cu cel fantastic (vințul-poștas, piticul hazos și petrecăreț „Barbă Cot”).

De asemenea, un loc important, țînd seamă de specificul artei noastre populare, este elementul fantastic umanizat, dotat cu atribuții omenești — cum spuneam, vințul care transmite răvasele-invitații de nuntă, sau florile devenind cînd clepsidre (care masează trecerea timpului), cînd cupele cu care clocește nuntășii.

În așteptarea petitorilor, frumoasa fată de împărat țese, brodează — după obiceiul țărăncilor ce-si pregătesc zestre — și visează la alesul inimii, brodîndu-i chipul pe gherghet. În



Moralizator, dar cu hazul satirei
(Păntăle Marii de Ion Manea)

conturul delicat al liniilor personajelor, în grația mișcărilor mirilor și nuntășilor, în poezia gesturilor și a culorilor, am încercat să transpunem frumusețea versurilor coșbuciene. Ca și în poezie, ciclul anotimpurilor începe cu auriul toamnei atît de bogat în rod pe aceste plaiuri (culesul viei, arămiul frunzelor), se trece la albul imaculat, visător al iernii, și apoi la izbucnirea florală a primăverii, cu generozitatea ei coloristică la sosirea alaiului de nuntășii. „Nuntașii din 99 de țări” care, în filmul nostru vin din numeroasele regiuni ale țării, aducînd o varietate de costume, o bogăție și o strălucire ornamentală și coloristică deosebită, care a dat multă bătaie de cap desenatorilor noștri.

Dacă în oricare film de animație, buna colaborare în cadrul unei echipe e un factor esențial, acest poem folcloric-feeric nu s-ar fi putut realiza fără o consultare creatoare, permanentă a noastră, a tuturor, pe tot parcursul realizării lui. De pildă, eu nu mi-am putut concepe linia și cromatică decorurilor, desenelor ca forme și pete de culoare în continuă mișcare, fără a le raporta la personajele principale desenate și animate de colaboratoarea mea, Mihaela Mihaeasa. Și, de asemenea, fără mișcarea ritmată a dansurilor încredințate Doinei Cionga, a mesenilor la ospățul „realizat” de Doina Vintilă, ori fără scenele de haz și culoare cu Barbă-Cot sau cu Vintul și răvasele, aparținînd Anitei Ionescu. O echipă de animatori și plasticieni pasionați, cu concursul căreia, de ani și ani îmi astern gîndurile pe mii de celuloide.

Pornind de la liniile dulci molcome, ale dealurilor, pe care le-am desenat asemenea motivelor populare de pe scoarte, în tonuri pastelate de pe care se disting alburile și rosurile viei, azuriile sau auriile sărbătorești, am încercat să redau frumusețea și bogăția armonizării costumului popular cu natura care l-a inspirat. Munca în cadrul unui colectiv presupune — cum spuneam, o stimulare reciprocă, din-spre concepție spre realizare și execuție cit mai fidelă, fără de care filmul nu-și poate căpăta pregnanță sa stilistică. Alături asistentul de regie, Renetta Atanasiu, cit și cei care „brodează cu penița” zecile de detalii, de ornamente (Marina Tucă, Stela Costache,) cit și operatorul Olga Pirlianu

s-au străduit să redea, cit mai expresiv, ideea de sărbătoare a ochiului, a inimii.

Tatiana APAHIDEAN

Și muzica „animă”

Introducerea mea în minunată lume a desenului animat — artă în care fantezia e cea mai la ea acasă — a început cu **Bobul**, un film satiric, scris cu umor de Valentin Silvestru, desenată de Isabela Petrasincu, și care m-a familiarizat cu specificul genului. Cu ceea ce înseamnă invenție muzicală la o poveste animată. „Bobul” a rodit, i-a urmat **Bagheta** (scenariul și regia Gelu Mureșan). Tema dificilă — creația dirijorală — mi-a impus noi căutări de expresie muzicală. Drept care am apelat la orga în stil baroc, instrument cu care am obținut efecte

(Continuare în pag. 92)

„De mîna cînd a prins-o el.” (Nunta Zamferei de Tatiana Apahidean)



(Urmare din pag. 91)

sonore originale, adecvate momentelor de inspirație a personajului. Pentru Pulul de Laurențiu Sirbu, ecranizare după Brătescu-Voinesti, am folosit tot orga — de astădată cea clasică, mai bogată, în registre. Aceeași orgă pe care am folosit-o în *Moartea câprioarei* — peste care am suprapus „pianul preparat”. M-am bazat aici pe o polifonie capabilă să redea dramatismul poveștii, să-i sporească intensitatea emoțională. Întâlnirea cu regizorul Laurențiu Sirbu — acest înregistrat autor total — a fost o întâlnire fericită. Culoarele de mare expresivitate prin care el tălmăcea cunoscuta poveste, mi-au stimulat o muzică sugestivă, pentru acest film de o deosebită frumusețe și gingașie, distins cu multe premii internaționale (premiul CICA în Polonia, premiul II la Chicago și altele).

O colaborare mai susținută am realizat cu Adrian Petringenaru la câteva filme ale sale de inspirație istorică: *Traian și Decebal*, *Legenda Dochiei*, *Partitura la Traian și Decebal*. Începe cu un „cor de buciume”, (buciumul fiind pentru mine și un instrument sentimental pentru că îmi amintește mult de Maramureșul în care m-am născut și am copilărit) și sfârșește cu secvența refugului dacilor în fața „cuceritorilor lumii”, culminând cu un bocet maramureșean interpretat de soția mea, Eva. Momentul mi-a evocat copilăria mea atât de tristă și atât de frumoasă.

Am mai colaborat cu mult interes la originalele eseurilor despre artă ale lui Adrian Petringenaru. *Principiul lanului* după o idee de Brâncuși (film distins cu premiul ACIN), *la Concurs, Finala și Expertiza de artă* (ultimul, fiind o ecranizare a poeziei lui Marin Sorescu film selecționat în festivaluri prestigioase, ca cele de la Nancy și Oberhausen) *Expertiza* ar fi putut avea drept motto cuvintele lui Picasso: „de ce vă mirați când dați de un fals, dacă totul e fals?” Un expert dotat cu o lăpă extraordinară reușește să descopere că într-o galerie particulară toate tablourile sînt... false. Cînd îndreaptă lupa spre ele, cad de pe perete. Cade, finalmente, și proprietarul, doborât de inimă rea. O parabolă adresată, deopotrivă adulților și copiilor. Chipul expertului are o expresie inocentă, deși verdictul lui e foarte dur. Mi-am propus găsirea unui motiv muzical aparent liric care să devină foarte energic cînd personajul pronunță verdictul. În subtext, trebuia sugerată ideea competenței, în sensul că nu oricine poate face orice (pentru că orice, poate face oricine). Adulțul se mai poate prefăca că s-a lăsat înșelat. Dar copilului nu-i poți disimula nimic.

În filmele noastre să nu ajungem să animăm prostia, mai ales cînd e vorba de copii. Iată, într-adevăr, misiunea nobil-educativă a desenului animat, capabil să miste sufletele de toate vîrstele. Dacă la filmul jucat, actorii sînt cei care dau viață poveștii — ei și decoriile, ambiantele realiste — muzica fiind un element indispensabil dar complementar, în filmul desenat muzica dă viață personajelor schitate

animatorii noștri

Tradiția, dar mai ales pasiunea păpușarului
(Măștiile de Bob Călinescu)

Păpușarul bob cu bob

Începuturile filmului de animație românesc sînt legate și de activitatea lui Bob Călinescu. Venit din zona actoriei, el a adus în filmele sale cu păpuși înțelegere pentru tipologia personajelor, pentru expresivitatea caracterelor eroilor al căror chip trebuie să aibă forța sintetică a unei măști teatrale. Accentuarea trăsăturilor dominante ale figurii scoate în relief cu pregnanță caracterul și firea fiecărei figuri. Mai tîrziu, în câteva din filmele sale aveau să apară și măștile de inspirație populară, pe care Bob Călinescu le va transforma în personaje de film-ritual al obiceiurilor noastre tradiționale.

Se simte în filmele sale o stare de neliniște, de permanentă căutare de noi materiale și modalități de expresie cinematografică. Trebuie să intuiești calitățile fiecărui material și a fiecărei forme, să le sesizezi valoarea lor potențială ascunsă. Odată descoperit, materialul urmează să fie însuflețit prin arta mișcării, adică a animației.

Asemenea vechilor păpușari de bilci, Bob Călinescu a pornit la drum folosind figurile tradiționale, gen Mărioara și Vasilache. Filmele sale de început se bazează pe o narațiune cîminte, o expunere clară a întâmplărilor și o bună caracterizare a eroilor în acțiune. Treptat, Bob Călinescu începe să fie atras de frumusețea materialelor și de expresivitatea lor cinematografică. El își imaginează o *Rapodile în lemn* privind ramurile unui copac, cîrșulele fragile li sugerează siluete umane și cu ajutorul lor construiește o candidă poveste de dragoste. Purtați de un cal năzdrăvan, îndrăgostiții parcurg spațiul fabulos de basm populat cu păsări măiestre și cîmpiruri înflorite.

Un alt moment memorabil în activitatea sa îl constituie tentativa de a găsi un echivalent cinematografic pentru Romeo și Julieta de William

Shakespeare. Forme cristalizate, de minerale transparente sau opace, de o neobisnuită expresivitate plastică devin personajele filmului, îndrăgostiții au frumusețea și puritatea unui cristal transparent. Silueta lor este verticală, asemenea sentimentelor. Celorlalte personaje sînt imaginate în formă de pietre cenușii plate, opace, cu suprafața formei accidentată dramatic.

Din bogata creație a lui Bob Călinescu demn de reținut este și filmul *Calomnierea calomniilor* inspirat din aria calomniilor din „Barbierul din Sevilla” de Rossini. De această dată el încearcă și reușește să sugereze cu ajutorul unei pete de culoare care se adună precipitat, macularea unei suprafețe albe. Pe măsura ce tensiunea crește, numeroasele picături se extind, se unesc și încet, încet, murdăresc întreaga imagine, asemenea unor cuvinte calomniatoare. Reușita filmului mai este legată și de arta lui Bob Călinescu de a realiza o animație în sincron cu aria celebră ceea ce duce la o plăcută desfășurare ritmică.

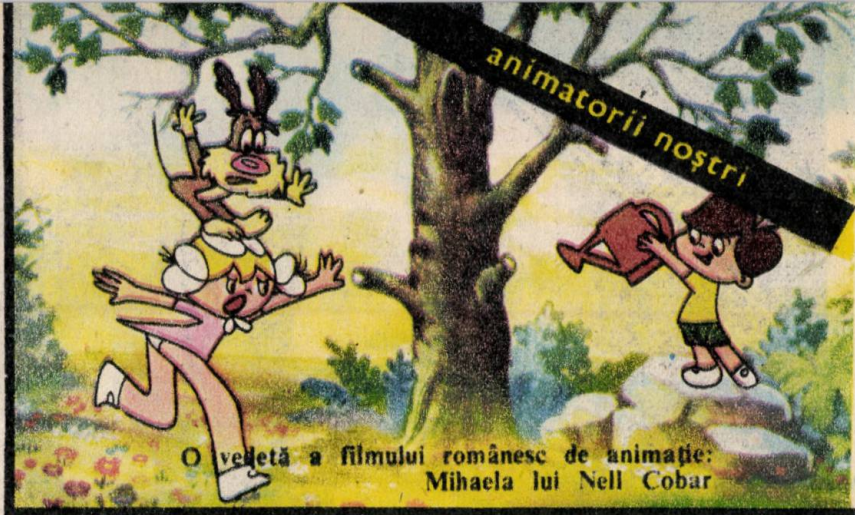
Îndrăzneala acestui regizor și plastician a făcut ca el să nu se mulțumească cu păpușile de formă tradițională și să încerce tot timpul să obțină din materiale simple, un nou fel de personaje, care sînt doar sugestii ale realității și devin simpatice pe ecran prin năstrușnica lor devenire, imaginate de acest artist dăruit total artei animației.

Se cuvine să amintim că la multe din filmele sale a beneficiat de colaborarea regretatului compozitor Radu Șerban. Muzica acestuia dovedea o subtilă înțelegere a universului animației și realiza o atmosferă expresivă pentru fiecare film, aducînd mereu o notă originală în tratarea temelor.

Bob Călinescu știe să crească pe lîngă el o serie întreagă de creaturi — unii au și ajuns cu timpul regizori de film animat. Este merituos să reușești să le insuflă și celorlalți dragostea ta și respectul față de o profesie minunată.

Cele peste 50 de filme realizate de acest minunat regizor și om îl situează printre deschizătorii de drumuri în această artă a filmului de animație cu păpuși.

Ion TRUICĂ



O vedetă a filmului românesc de animație:
Mihaela lui Nell Cobar

Umorul este politetea observației critice

După dumneavoastră, stimate Nell Cobar, unde se găsește „ochiul ascuns” al umoristului?

— În toate situațiile comice din natură. Umorul este observație și atitudine. Este politetea observației critice.

— Să vă întreb cite filme, expoziții, cărți, distincții internaționale, participări...?

— Cel mai sigur mijloc de a nu spune nimic despre un om este să înșiri datele carierei, cifre, ani, premii. Datele statistice sînt inoperante, superfle, nevolnice...

— Poate ne vorbiți despre colegii dumneavoastră?

— Ar însemna să-i laud pe toți. Și cine-i vorbește de bine pe toți, nu trebuie crezut.

— Un profesionist al umorului trebuie, are chiar obligația să dea o definiție a umorului...

— În enciclopedia britanică în dreptul cuvîntului „umor” stă scris: „Cine încearcă să dea o definiție a umorului înseamnă că nu are umor”. Nu este o simplă butadă. În genele omeniei există simțul umorului. Unii rid pe ascuns, se jenează, cred că risul „nu face frumos”, alții rid numai după ce-i aud pe vecinii lor că rid, iar unii din orgoliu nu rid decît la glumele lor...

De la umorul bonom, generos, la cel acid, mușcător, de la umorul amabil, chiar tandru, liric, la cel mizantropic, pesimist acrișor, negru, se desfășoară o lungă gamă intermediară în care ne înscrim, vrînd-nevrînd cu toții.

— Dumneavoastră ce fel de umor nu practicați?

— Cel prea direct, fără nici un subtext, fără o trimitere, pentru că eu cred că umorul este înainte de toate

o stare de spirit, un mod de a vedea lumea, un fel de a trăi. El este zîmbetul care vine din adîncuri, ca o concluzie de viață, ca o privire înțeleaptă, calmă, generoasă. O detașare de inamicul nr. 1: încordarea, crisparea, agitația. Stressul. „Gravitatea” care închinstează. La Gala filmului de la Costinești, un spectator a făcut o remarcă consemnată în revista „Cinema”: „Spinii trandafirului mi s-a părut filmul de animație cel mai proaspăt, cel mai tinăr”. Aici s-ar găsi cheia unui tonus vital: să fii încredințat moru- că ai 20 de ani. V-o spune un om care a bătut 70...

— Vreți să mărturișiți o dorință neîmplinită?

— De ani și ani visez un film satiric cu subiect unic (filmele mele satirice sînt construite din pilule) care să dureze un act întreg. Și mă opresc, și mă codesc, mi se pare că am „respirația” prea scurtă, mă frămînt, temător că n-am să izbutesc.

— Dar eu știu că la debut „Mitică”, primul film satiric de desen animat avea nu un act...

— Nu un act, ci două, dura 20 de minute... Nici nu știu cum de a ieși, de s-a împlinit, dintr-o răsufare, deschizîndu-mi ușile desenului animat. Pusesem în el toată emoția, încrederea, bucuria și... tineretea mea ca regizor.

— Deci, începutul...

— Începutul ca începutul, dar parcă mai teribil te simți cînd te-ai pornit și nu-ți „cade” sfîrșitul, poanta finală. Într-o dramă, n-ai probleme: Mor pînă la urmă toți, înjunghiați, otrăviți, spinzurați, impuscați... Cade cortina și gata! Publicul udă batistele și aplaudă furtunos. Dar ce te faci cu un desen animat, o caricatură, pentru că în tot ce ține de umor, finalul e mai important decît începutul.

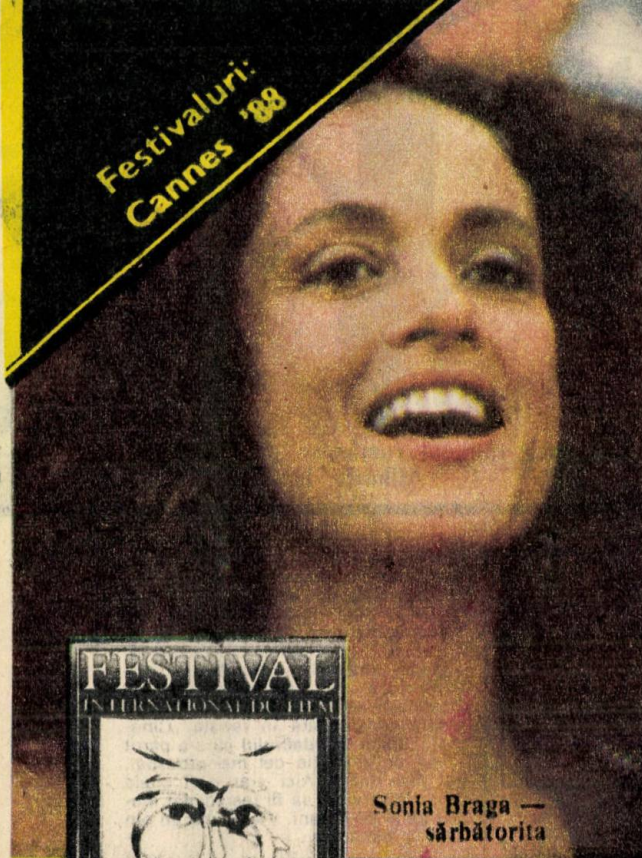
— Deci, pentru final, care este regula de aur?

— Din fericiere, în umor, nu funcționează nici o schemă și nu există nici o regulă, nici de aur, nici de argint, nici de tinichea...

A consemnat
Ileana PERNEȘ-DĂNĂLACHE

H. MAIOROVICI

Festivaluri:
Cannes '88



Sonia Braga —
sărbătorita



Robert Redford —
redfordissim



Filmele generoșilor

Băiatul de aur

Nu-i de bon ton să râmi multă vreme la festival. Mă refer la staruri. Chiar după ce l-a văzut, mulțimea trebuie să rămână într-o stare de nesațiu. În '87, Liz Taylor s-a făcut vacanța în împrejurimi, dar n-a pus piciorul în perimetrul fiestei decât într-o unică seară și atunci cu o formidabilă înfriziere, firește, prilej mai întâi de fluturări (de ce ne-al făcut să te-asteptăm atât?) apoi, adică după contemplarea noii ei splendori, prilej de aplauze, de interjecții de alt val de fluturări, de astădată admirative. Vedetele n-au timp și chiar dacă au ele trebuie să se arate grăbite, mereu între două avioane, între două spectacole, în paranteza unei filmări întrerupte, pentru ca să la parte... etc. Cine poate să nu pună piciorul pe croazetă, cu atât mai

bine. De ani și ani intrarea celebrului Carlton este încadrată de siluetele în mărime supra-naturală a lui James Bond, dar Sean Connery, unul din interpreții săi — se știe — nu mai vrea să audă de faimosul agent. Succesul din *Numele trandafirului*, ecranizarea lui Annaud după Umberto Eco, l-a deschis gustul pentru „filmul serios”, l-a reciclat. Nu-i singurul. „Recicla-rea” e la modă în rîndul stelelor de o anume vîrstă. Rachel Welch vrea să joace roluri de „urîtă”, Polanski nu mai vrea să fie regizor, ci actor de comedie. Hallday nu mai vrea să fie cîntăreț, ci actor de dramă, Sophia Loren scrie, Jean Luc Godard devenit consilier, a semnat un contract cu Canal Plus (cel puțin o idee-soc pe an). În materie de grabă, Redford a stabilit recordul primăverii. Doar șase ore pe coastă, pentru a-și prezenta filmul în cea mai aglomerată conferință de presă a ediției. *Milagro*, filmul semnat de actor în calitate de regizor e ca și *Departe de casă*, din categoria filmelor generoase, numai că aici fermierii expropriați au un plus de pitoresc pentru că ne aflăm într-o zonă populată de magia „lumii mexicane”. Alți dezmosteniți ai vieții pe care băiatul de aur al Americii a venit să-l apere, să ne spună citii iubeste. Nu-i iubeste numai pe ei, iubeste și na-

tura, iubeste și prietenia, iubeste familia, mai ales „ideea de familie”. E surizător. E decontractat. E binevoitor, dar și ușor plictisit de corvoada star-sistemului, care, iată, ce-i face. Acum, în loc să fie acasă, la el, în singurătatea munților, e azvîrlit în mijlocul hoardelor de admiratori, de fotografi, de curioși. Asta-i regula jocului și un gentleman ca el înțelege a-o respecta.

El Dorado

La 56 de ani, după 23 de filme, fostul ginere al lui Chaplin, Carlos Saura, „seminaristul sever”, șeful „generației inocente”, de fapt singurul regizor exportat — nu zic exportabil — de cinematografia spaniolă, musafir aproape nelipsit al Cannes-ului prezintă în ediția '88 *El Dorado*, un film „la care am visat de 20 de ani” („ador această poveste. Cînd am ci-

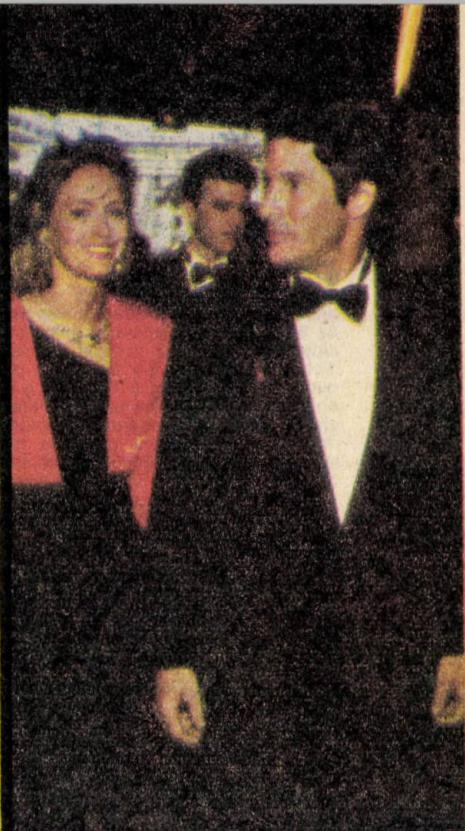
tit-o am fost fascinat de epopeea lui Lope de Aguirre, de aventura dusa până la absurd pentru a găsi cu orice preț o țară inexistentă...").

Acțiunea începe în 1560 la Santa Cruz, în Peru. Magnifică scenă de prolog. Soarele curbează linia orizontului și în lumina acestui răsărit fantastic, la marginea fluviului (Amazoanele) două trupuri de adolescenți cu fruntea împodobită cu pene. Unul este prințul locului, celălalt servitorul care — ca în fiecare dimineață — își îmbracă stăpînul „suffindu-i” pe tors, pe spate, pe toată pielea o pulbere de aur. Auri! Auri! Auri! Auri! ca mit, aurul ca scop în sine, aurul, nu fanatismul dus până la nebunie de Aguirre este, de fapt, protagonistul acestui film atît de asemănător cu *Mialunea*, prezentat într-o ediție precedentă, vorbesc de o asemănare care se referă, mai ales, la proporții și la peisaj — natura luxuriantă, kilometri de fluviu sălbatic înconjurat de junglă, de păduri virgine, de flora carnivora și de o faună nevăzută (șerpi, păianjeni, tot felul de gînganii) ucigătoare. („O adevărată oroadă aici imens platou în aer liber” avea să zică regizorul, deși el a găsit, după multe căutări, acest colț destinat să devină „de iad”). Prin urmare, o expediție fabuloasă. Sute de oameni înarmați pînă-n dinți (nobili exaltați, mercenari, soldați animalizați de războaie sîngeroase, și, printre ei, oameni mai mult sau mai puțin normali dornici „să-și aranjeze viața”). Toți pornesc în căutarea țării de aur, El Dorado. Început entuziast. Prințul tinăr alături de frumoasa soție salută încrezător mulțimea de pe corabia-dormitor transformată curînd în corabie-cavou. Deocamdată e doar febra pîcării. Încrederea că „o să revenim cu miștile pline de aur”. Multi-mea aclamă. Se dă semnalul de start, dar o corabie își frînge catargul. Lunga așteptare în umezeală a putrezit lemnul. Nu-i nimic se va pleca și cu o corabie în minus. Unde se va pleca? La confluență nu-i așteaptă nimeni, deși toate înțelegerile prevedeau... Apar frigurile. Apar sirene rău prevestitoare, apare, la început sfioasă, îndoiala. Tinărul prinț e prea tinăr și prea naiv ca să domine situația. Lope de Aguirre e acolo să-l înlocuiască, să amenințe, să taie în carne vie. Satele indienilor sînt incendiate. Căii sînt înecați în bălți apărute din senin. Terra incognita? În burta unui pește se găsește o jumătate dintr-o monedă de aur avînd ca efigie chipul Fedioarei. Va să zică nu-i incognita. Unde-i El Dorado? Cîmpul se umple de cadavrele băștinășilor, dar și de leșurile învelite în armuri ale cuceritorilor. „Vrea cineva să se întoarcă? — Da!” Cîteva miini se ridică. În minutele următoare slabi vor fi executați. Boală. Oboseală. Reptile veninoase. Atacul corșonilor. Tobe amenințătoare dincolo de un sat socotit mort. Corolele de pene ale indienilor ieșii ca din pămînt. Degeaba! E prea tîrziu ca să renunți la un vis. El Dorado! Desigur, un mare, tumultuos spectacol. Împotriva voinței regizorului mașinăria pusă de el în funcțiune e prea copleșitoare ca să nu pună în umbră ceea ce el ar fi vrut să situeze în prim plan: conflictul sufletesc. Nu s-ar putea spune că el nu există grosso modo mai puțin în lupta fratricidă dintre personaje, mai mult în personajul colectiv. Ce vor acești

conchistadori? De ce și-au părăsit casele, soțiile, copiii? Ce caută ei pe pămînturile altora considerate de ei — cu ce drept? — Tîra Făgăduinței. A unei făgăduințe făcute lor de cine? După ce răspunde la multele și cam agasantele întrebări legate de deviz, bugete și alte cestiuni contabilicești, Saura își întoarce fața către punctul de foc al filmului. — Da! Noi, spaniolii avem azi „une mauvaises consciences”. Pînă acum toate aceste expediții erau prezentate ca acte de eliberare, de răspîndirea unei religii superioare. Ca export de civilizație. Pentru ce ne-am arogat acest drept? De ce secole de-a rîndul ne-am scotit „patria-mamă” a Americii Latine? Sper că filmul meu sugerează „complexul eliberatorului”. Da, răspund eu, sugerează

Departe de casă

Richard Gere este — alături de Kevin Anderson — eroul filmului semnat de Gary Sinise *Miles from home*. Să traducem: *Departe de casă*. Acțiunea se petrece într-o mică localitate și începe în '59, în timpul vizitei lui Hrusciiov adus să vadă cu ochii proprii cît de mare este stîulețul într-o fermă model. Fiatat de vizita celebrului mușafir, fermierul se fotografiază înclîntat alături de oaspete. În poza neînțeleasă din marea vinzoleală, doi băieți care vor fi, cum ziceam, eroii filmului care se petrece „azi”, adică după ce întreprinzătorul tată s-a prăpădit, iar fiili nu numai că nu-i pot egala fulminantele recorduri agricole, dar se trezesc — alte timpuri! — în faliment total. Dar cum să-ți vinzi ferma natală, cum să scoti la licitație vechiul balansoar, cum să te desparți de cîmpul acoperit de o pădure de porumb care ascunde și pe cal și pe călăreț? Există și soluția de a te împotrivi sechestrului, băncii... Este soluția disperării. Junii dau foc la casă, dau foc la recoltă, alungă vacile și lasă flăcările să cuprindă grajdul, fură o mașină, încep să haiducească prin regiune, prădînd banca omnipotentă, urmăriti de poliști, ascuși de fermieri solidari. O fată de avocat se îndrăgosteste de cel mai tinăr și-l aduce pe cărările legalității. Celălalt, interpretat de Gere, va rămîne să lupte singur în războiul împotriva unui întreg mecanism care duce — se spune răsplat — „nu numai la prăbusirea unei ferme, ci a unei întregi clase de mijloc”. Richard Gere mărturisește că „a plîns” cînd a citit scenariul, dar actorul — se știe — este un mare sufletist care s-a dăruit și se dăruiește multor cauze ale inimii. Filmul e departe de a fi o capodoperă, ca și *Milagro*, este „un film generos”, adică exact acel tip de film pe care gazetarii la modă îl ironizează: „Redford a rezolvat cultura fașolei, dar cultura porumbului, cu toate eforturile lui Gere, rămîne serios amenințată”.



Richard Gere, dar nu în rolul din „*Departe de casă*”
Altă goană după aur sau „*El Dorado*” de Saura



Camera d'or

Citesc într-un număr de toamnă tirie al unei reviste apărută departe, că **Salut, Bombay** lansat pe piața occidentală pentru că primise Camera d'or entuziasmează pe frații și ma bucur din tot sufletul și nu-mi vine să cred că e posibilă atita telepatie. Marylene Daguout, autoarea articolului imi transcrie nu numai gândurile, dar și frazele. „Mizeria fără mizerabilism” zice ea în paginile ei veline. Cu exact aceste cuvinte (sper că nu par c-aș vrea „să mă pun în fașon”) am aparat, ba chiar am militat, în jurul Camerei d'or din care am avut bucuria să fac parte. În mai, la festival, Daniellé Delorme, prezidenta, mi-a fost de la bun început alături. După câteva ore de dezbateri, ca aproape de fiecare dată, în silă rămăseseră doi premiali. Acum, filmul unui indiene de 31 de ani, cu studii multe și câteva documentare la activ, **Salut, Bombay și Domani a casa** filmul unei alte debutante scăparătoare. Învațate, film de epocă, dar o epocă tratată ca o parabolă despre prezent cu toate ale lui: feminism, terorism, liber schimbism și cite altele.

Pe cine iubești mai mult, pe mama sau pe tata? Unei astfel de întrebări puse de adulți idioti trebuia, de fapt, să-i răspundem noi, jurul, atunci, căci amindouă filmele erau grozave, dar ca în orice zonă în care fiecare produs e unicat, „comparaison n'est pas raison” trebuia deci să alegem între tandrețea inteligentă a unei lumi de oropsiți reali, veseli, înzestrați cu un formidabil instinct de supraviețuire și jerba de idei scăparătoare, erudită a unui univers de simboluri, de aluzii cârturărești.

Care-i mai bun? Întrebare grotescă. Nu s-a inventat balanța care să cântărească unicatele. În lipsa oricărui etalon, cred eu, trebuie ascultată inima și inima mea a votat pentru **Salut,**

Bombay și m-am bătut pentru Mira Nair ca pentru o soră genială. Atunci, în suita domnului Viot de la Carlton habar n-aveam cum arată la față, ce vîrstă are și ce bătaie la trebuit să dea realizatoarea pentru acest film despre care acum, lată, citesc că e triumful ruperii cu o tradiție sclerizată, un triumf obținut dificil căci nu-i ușor să refuzi studiourile producătorului indigen, să te instalezi în Kamathipura, cel mai fierbinte cartier al unui oraș în care privește saraciei îmbolnăvite, la propriu, orice european. O, nui Habar n-aveți zice Mira Nair, ce viață vivabilă pot să ducă acești oameni care dorm pe trotuare, acești puști pierduți într-o metropolă. Ei, puști, își cîștigă existența cu geniu, amestecîndu-se în furnicar, strecurîndu-se printre picioarele traficantilor. Totul — și riturile din cimitire și ceremonialele caselor de toleranță și gara și podurile sub care se ascund negustorii de droguri — au fost filmate „la fața locului”. Hoinarii, orfanii, micii vînzători de haine vechi, copiii străzii, sînt cu adevărat al străzii, culeși adică de regișoare de pe stradă și învațati de-a lungul a citeva săptămîni „să joace”, așa cum, de-a lungul aceluiași interval actorii profesioniști au fost dezvătați să joace.

Notați numele acestei tinere năvete între New York și Bombay. O cheamă Mira Nair. O să mai auziți de ea.

Cine e Arletty?

In '88 mai puțină nostalgie decît ani trecuți cînd festivitatea era umbrită, doar la un colț, e drept, de sinuciderea unui idol (Dalida) sau de moartea unei zeițe (Rita Hayworth). Cannes '88 a păstrat, totuși, câteva momente de reculegere pentru alți dispăruți și, mai ales, pentru Grace Kelly, ani și

ani princiara vecină de la Monaco. Legenda Cenușăresei (care era departe de a fi cenușăreasă) aleasă de Prinț e inepuizabilă și lucrativă. Numere speciale, albume „de familie” tipărite în tiraje „de masă” — ea cu Hitch, ea cu Gary Cooper, ea cu Bing Crosby, ea la „primul sărut” (14 ani). În amintirea lui Grace, dar nu numai, fiicele, Caroline și Stéphanie sînt invitate și — mai ales — comentate și pozate: prima în proaspătul rol de mamă model, cea de-a doua în alt tip de rol: eroină de povești excentrice, cîntărească, inovatoare în materie de costume de baie și cite și mai cite.

Adevărata regină a remake-ului e însă absentă. Ea nu făcea parte din almanahul de la Gotha. E filca unui miner din Auvergne și a unei spălătorese. Si-a început cariera într-o uzină de obuze (ucenică, desigur), a fost descoperită, ca întotdeauna din intîmplare și a lucrat ca manechin la casa celebrului Poiret, a continuat („un domn m-a remarcat pe stradă”), cîntînd „cuplete stupide” sau făcînd „figurație inteligentă” iar acum, după o legendară traversare a Parnasului s-a instalat într-un modest apartament unde „totul este alb”. E vorba, poate s-a înțeles, de Arletty. La 15 mai a împlinit 90 de ani, prilej pentru expoziții, retrospective, interviuri în exclusivitate, (Începuturile actoricești girate de Marcel Achard — „Arletty e genială. Pur și simplu genială”; „o prezență magică” care-l făcea să cadă în extaz pe Francois Mauriac: „Ah, această Giocondă...” intîmplări din culisele unor filme ca „Les visiteurs du soir”, „Les enfants du Paradis”, și foarte multe amintiri de pe vremea „adevăraților monstri sacri” (Raimu, Fernandel, Michel Simon). Printre acestea ea strălucea inegalabilă, împovărată de daruri, simplitate, noblete, „prezență”, „fantezie populară”.

De la sfîrșitul anilor '60 e oarbă. Asta n-a împiedicat-o să-și scrie memoriile, dar nu i-a mai permis să apară acolo unde era atît de mult așteptată, pe Coasta. Festivalul a sărbătorit-o în contumacie. Un moment de melancolie. Cîteva fraze tandre. Un set de fotografii. În fața lui o pustoaică întreabă altă pustoaică: „do you know Arletty?” — „I don't!”

Ecaterina OPROIU

Statul major al „Camerei de aur”: Daniellé Delorme (președintele juriului), Ecaterina Oproiu, Bernard Jubard, Jacques Champreux, Chantal Calafato, Carlos Avellar, David Streiff, Jean-Loup Passek





Încotro se îndreaptă gustul spectatorului?

A încerca să determini cu o minimă rigoare evoluția și coordonatele gustului public în materie de cinematografie înseamnă a intra, din plin, în domeniul aleatorului.

Și aceasta, deși o evoluție (sinu-oasă, desigur) a acestui gust este un fenomen indiscutabil, de o elementară evidență. Dificultatea constă în aceea că faptele pe care le sesizăm empiric: de pildă, că există diferențe notabile între gustul publicului din anii '30 (ca să alegem o perioadă de vîrf a creației și difuzării artei cinematografice) și cel care caracterizează anii '50 sau cel din zilele noastre, — sînt totuși fapte care se lasă foarte greu cuprinse într-o schemă operațională. Se observă imediat că tendințe diferite și, uneori, contradictorii coexistă, că raporturile dintre evoluția creației (mai exact problemele pe care și le pun și încearcă să le rezolve creatorii) și modul în care se desfășoară recepția în masele de spectatori sînt întortocheate, că însăși vastitatea publicului cinematografic (în comparație, bineînțeles, cu publicul altor arte) facilitează o extremă diversitate de opinii și preferințe, îngreunînd la maximum fixarea unor permanente.

**Gustul personal,
ca și
gustul colectiv,
modelat
de contextul
social-istoric**

Evoluția gustului cinematografic

În general, evoluția gustului cinematografic apare determinată de două direcții fundamentale: una este cea a dezvoltării generale a gustului în materie de artă (sau, mai larg, în materie de cultură, de comportamente, de interese, preferințe, rezistențe sau inhibiții, în întreg domeniul activităților și preocupărilor spirituale), cealaltă este cea a evoluției specifice a gustului cinematografic.

Prima direcție este condiționată, într-o măsură hotărîtoare, de contextul social-istoric, de impactul proceselor istorice de lungă durată și al evenimentelor cruciale, de influența fenomenelor de aculturație și de implantarea unor tehnici noi; a doua pornește de la felul în care contactul în timp cu creațiile cinematografice modelează, direct sau indirect, conștiințele spectatorilor, impun preferințe, deprinderi, trezesc ecouri favorabile sau nu, se cristalizează în unele mituri, cu rezistență îndelungată, conturează ceea ce am putea numi orizontul de așteptare specific acestui domeniu. E evident, de pildă, că asupra filmelor anilor '30, dar și asupra gusturilor publicului cinefil din aceiași ani, și-au pus, deopotrivă, pecetea, pe de o parte, atmosfera creată de profunda criză economică („marea depresiune”) care zguduia lumea și ascensiunea amenințătoare — și, pentru mulți, irezistibilă — a fascismului și evaziunea într-o lumea care se apăra iluzoriu de furtună întorcînd spatele realului (realismul magic francez, comedia sofisticată americană, opereta vieneză etc etc.) în care rar pătrundeau ecourile înecătoare ale

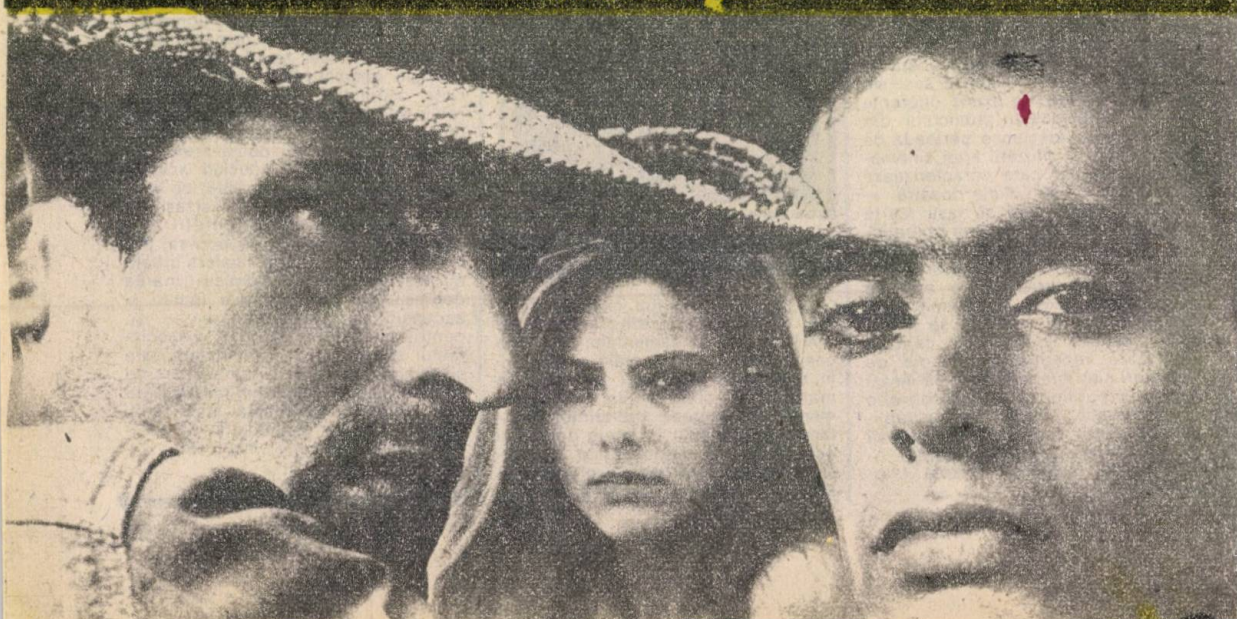


Ei
au creat
pe ecran
cele două
personaje
dürenmattiene
din
„Vizita
bătrânei
doamne”
(Ingrid
Bergman
și Anthony
Quinn)

unei neliniști premonitorii. De exemplu, avem pe de o parte filme cum sînt **Iluzia cea mare** a lui Renoir sau **Furia** lui Fritz Lang sau, într-o măsură, cele din care razbate spaima, cîteodată admirativă, fața de izbucnirea violenței neîngradite (e vremea celebror filme americane „cu gangsteri”); iar, pe de altă parte, tradițiile și ticurile cinematografului însuși (star-system-ul moștenit din deceniul anterior, bucuria copilăroasă a descoperirii nemaipomenitelor posibilități ale cinematografului sonor etc.). Confruntări, suprapuneri și opoziții asemănătoare caracterizează toate perioadele inclusiv, bineînțeles, și vremea noastră.

Actualmente, peste această confruntare tradițională se suprapune și o altă. S-a spus, și pe bună dreptate, că în anii noștri, datorită presiunii crescînde a mijloacelor de comunicare de masă („mass-media”), ca și altor procese de massificare a unor largi sectoare ale difuzării și recepției culturale se manifestă o puternică tendință de omogenizare a universului cultural (sau, cel puțin, a unor ample zone ale sale). Televiziunea, în special, aduce în fața aceluiași ecran și în fața aceluiași program oameni de cele mai diverse condiții sociale și intelectuale, de cele mai diferite nivele spirituale. E un fenomen nou, de neconceput cu secole în urmă sau măcar acum cincizeci de ani. Această tendință de omogenizare a consumului cultural a fost inclusă de McLuhan în definiția a ceea ce el numea, cu o formulă devenită emblematică, „satul global” în care sînt cuprinși toți robii de bunăvoie ai puterii audio-vizuale. În același timp, astăzi, tendinței spre omogenizare i se opune tot mai acut o altă tendință, de asemenea profund caracteristică contemporaneității, și anume tendința spre fragmentarea publicului; a devenit o banalitate să recunoaștem că astăzi nu mai există un public, ci o sumedenie de publicuri, avînd fiecare caracteristicile, preferințele, refuzurile

Din ce în ce mai des, ficțiunea reconstituie faptul real
(Rupert Everett, Ornella Muti, Anthony Delon în *Cronica unei morți anunțate* de Francesco Rosi)



sale. Cînd vorbim, deci, de procesul de formare al gustului cinematografic contemporan trebuie să ținem seama de acțiunea sincronă, deși contradicție, a celor două tendințe.

Gustul la răscrucea celorlalte arte

În fine, în conturarea gustului cinematografic trebuie să ținem seama și de înfruntarea altor tendințe. Există, astfel, tendințe mimetice care există în doze mai mari sau mai mici,

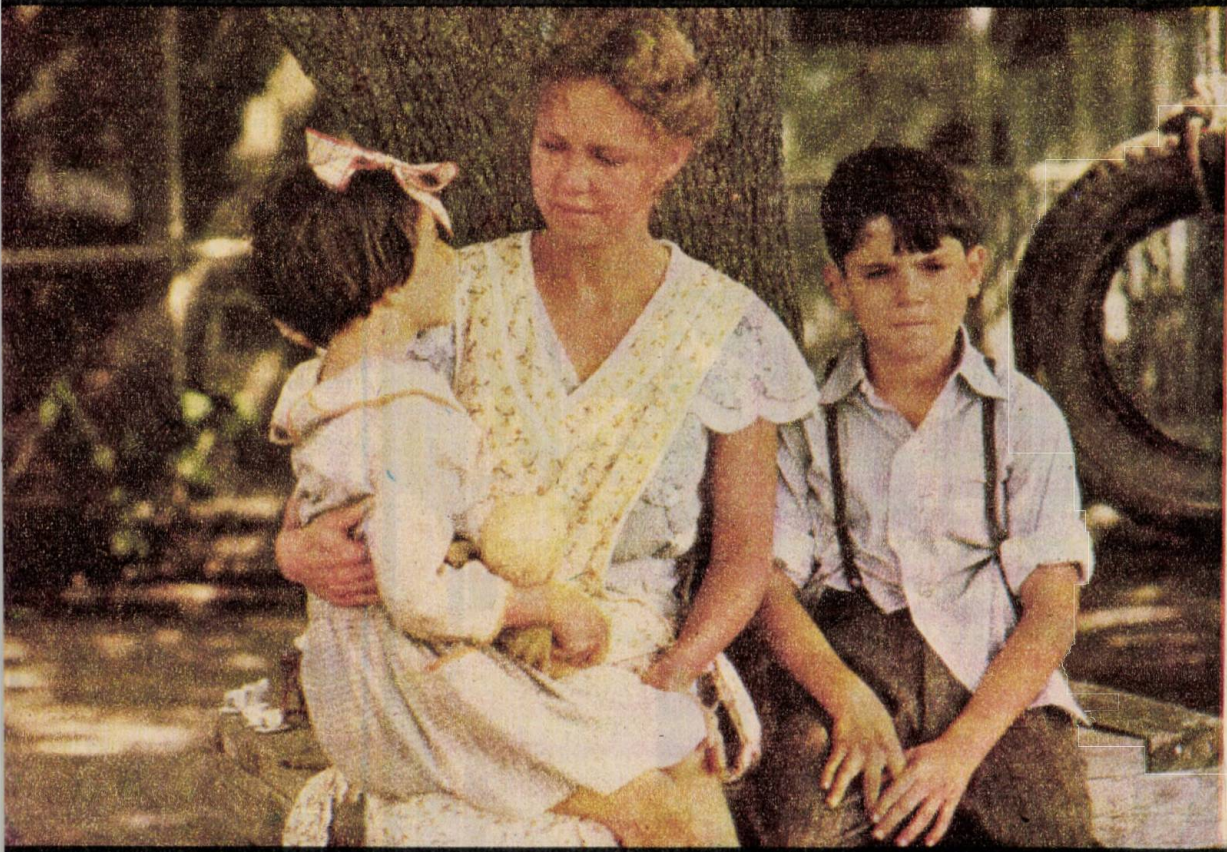
Spectatorul știe, azi, mai bine ca ieri ce vrea

cidentală, de pildă, o asemenea contestare s-a estompat tot mai mult, cel

versul banal sau nelinistitor și stresant al condițiilor pămîntene, spectatorul vrea să întrevadă o lume care, chiar dacă aspră, rămîne mirifică.

Dintre aceste tendințe, cea de-a doua, a evaziunii, mai ales cînd se conturează în linii destul de vagi — și lucrurile așa se întîmplă, îndeobște — găsește, paradoxal, mai repede drumul spre, ceea ce am putea numi, preferințele de lungă durată ale gustului cinematografic: filmele — melo-dramă, filmele de aventuri, filmele de evaziune propriu-zisă etc. Dimpotrivă, ceea ce am desemnat — poate nu

Voga filmului de familie (Sally Field în *Locuri în inimă* de Robert Benton)



mai direct sau mai indirect, conformismul față de „trend”-urile dominante ale perioadei respective. Acest conformism nu exprimă neapărat și nici măcar, în primul rînd, o opțiune ideologică clară, o adeziune conștientă și deliberată la un anumit mod de existență și la un anumit sistem de valori, ci este, mai degrabă, o manifestare a unei inerții morale și intelectuale, o încercare de adaptare — din facilitate sau dintr-o nevoie de securitate elementară — la lumea înconjurătoare, așa cum este ea. Acestui conformism i se opune, în proporții diferite, o atitudine de opoziție, atitudine care poate îmbrăca diferite forme: de la contestarea deschisă și ofensivă — în ultimii ani, în lumea oc-

puțin în formele ei directe și spectaculare — și pînă la diverse forme de evaziune sau de compensare a realului prin imaginea rezolvărilor idealizate (ca în melodrame, de exemplu). În concret, deosebirea și înfruntarea dintre cele două tendințe nu apar decît, rareori, atît de tranșante cît ar părea că rezultă din enunțurile anterioare. În atracția, atîrnînd greu la „box-office”, pe care o exercită în ultimii ani asupra publicului, filmele de „science-fiction”, în special mașinăriile grandioase în decor inter-galactic, se manifestă, îngemănate, și tendința de conformism în raport cu interesul în bună parte dirijat al lumii contemporane față de cucerirea spațiului și tendința de evaziune. Dincolo de uni-

prea riguros — drept conformism, prin însăși relația strînsă cu condițiile exterioare — foarte mobile în zilele noastre — alimentează, într-o bună măsură, în primul rînd trăsăturile vremelnice ale gustului public. Acest paradox cinematografic își are, probabil, sorginea în caracterul fundamental oniric al artei cinematografice, artă a jocului nu secund, ci terț, artă în care comunicăm doar cu umbrele jocului secund.

Fluctuațiile gustului cinematografic pot privi atît sfera tematicului, cît și cea a modului de expresie. Și, în această privință, există o inegalitate în ce privește mobilitatea. Sfera tematică (au existat perioade în care pe

primul plan al preferințelor publice s-au situat filmele de război sau filmele-catastrofă, western-urile sau filmele științifico-fantastice, musical-urile sau filmele cu gangsteri, filmele istorice sau cele sentimentale etc. etc., nici una dintre aceste specii nedisparind complet din atenția spectatorilor, unele reintrind după ani sau decenii — reinnoite — în topul succesorilor — este mai mobilă, în timp ce gusturile în materie de expresie (stil, cadru, manieră de joc, strategie narativă, ritm etc.) evoluează mai lent, deosebirile flagrante putând fi detectate clar doar într-o perspectivă mai îndelungată.

Coexistența relativ pașnică între gusturi, stiluri și filme

Dacă aruncăm o privire asupra dominantelor gustului cinematografic din zilele noastre (schematizând, desigur, la maximum și trecând dezinvolt peste bogăția de nuanțe și specificități evocate mai înainte), vom observa îndată, spre deosebire de perioada imediat anterioară, preminența unui anume eclecticism, a coexistenței (relativ pașnice) a unor stiluri și maniere

diferite, o temperare evidentă a agresivității contestare, o anumită distanțare față de tot felul de radicalisme, manifestarea nevoii de armonie și chiar de respectabilitate (se turnează mult mai puține filme ale violenței exacerbate, mult mai puține comedii trăznite, în timp ce ironia se face din nou simțită).

Nu e dificil să discernem în aceste trăsături câteva dintre caracteristicile post-modernismului, astăzi alt de prezent în întreaga sferă a creației artistice, ca și în sfera preferințelor estetice ale publicului contemporan.

Trăsături post-moderniste pot fi identificate și în propensiunea multora dintre operele cinematografice semnificative ale zilelor noastre spre spectacolar, în accentuarea anumitor tendințe barochiste (de mult prezente, de altfel, în producția de elită a cinematografului actual). Pe aceeași linie putem include și inserarea a ceea ce s-ar putea numi, prin analogie, meta-film în țesătura filmului însuși, sau plăcerea rafinată de a scoate la vedere țevăria construcției filmice (mutatis mutandis ca la Centrul Beaubourg din Paris sau la Palatul Lloyd's din Londra). Să ne gândim, în această ordine de idei, la operele unor

mari artiști, pe care ne permitem să-i considerăm printre cei mai străluciți reprezentanți ai post-modernismului cinematografic.

E vorba, concret, de filme ca **Trandafirul purpuriu din Cairo** al lui Woody Allen sau de **Intervista** al lui Fellini.

Semnificativă pentru înclinția spre spectaculos, spre decantarea valorilor artificialului intenționat asumat este și — ca să alegem un exemplu dintre mai multe — apetența pentru spectacolul de operă filmată. Și aici e vorba nu numai de simpli ilustratori — chiar dacă de mare talent, precum Zeffirelli — ci de cinești de o anvergură deosebită, care și-au lăsat amprenta pe istoria artei cinematografice precum Bergman (**Flautul fermecat**), Losey (**Don Giovanni**) sau Godard (**Carmen**). Intenții de a „ecraniza” opere au manifestat și un Woody Allen sau Francis Ford Coppola.

În același spirit, publicul cinematografic de astăzi este, din nou, interesat de narațiunea filmică, ce trăiește o adevărată renaștere. Desigur, nu e vorba de o narațiune liniară, înscrisă într-o cronologie previzibilă: chiar și de structurarea narațiunii, asumată ca un joc rafinat, conștient și vizibil voit între creator și spectator, sporește farmecul spectacolului filmic.

Nu e vorba, deci, de teme și procedee cu desăvîrșire noi, ci, în spiritul eclecticismului amintit înainte, de o regenerare de pe alte poziții a unor teme și procedee cu tradiție. Drama politică, atât de prizată în anii '60 și mai tirziu, n-a dispărut — așa cum pretind unii comentatori grăbiți — ci își păstrează locul de frunte atât în preocupările creatorilor, cât și în interesul spectatorilor, dar transformată, tot mai mult, în dramă existențială, așa cum se întâmplă de la mai vechiul **Acum, Apocalipsul** al lui Coppola, până la **Cântă lui Abuladze** și mai departe. Este vorba aici — ca și în alte privințe — de un refuz al documentarismului plat, de o transcendere a evenimentului și de abordare a politicului ca formă modernă a destinului.

Un proces de „Intellectualizare” a filmului

În definirea gustului cinematografic actual, o importanță capitală are fenomenul contemporaneității diferitelor generații cinematografice datorită televiziunii, rețelei cinematografelor de artă și de cinematecă și, mai ales, datorită răspîndirii extraordinare a tehnicilor video. Recepția filmelor nu mai este legată exclusiv de oferta de ultimă oră, cinefilii avînd, astăzi, tot mai mult posibilitatea de a vedea și a revedea nenumărate opere valoroase (și nu numai) create de-a lungul întregii istorii a cinematografului. Acest fenomen nu poate să nu aibă o influență determinantă asupra eclectizării gustului public, pe de o parte, dar și asupra sporirii interesului pentru **arta** cinematografică și nu numai asupra filmelor de agrement. Bineînțeles nu se poate afirma că amatorii de artă au devenit (sau au sansa să devină în viitorul apropiat) majoritari în rîndurile publicului cinefil, dar numărul lor crește continuu, ponderea și influența lor în opinia publică sporesc, de asemenea, semnificativ.

Nu avem decît să luăm exemplul ță-

De la musicalul în dantele la muzicalul în tee-shirt (Chorus Line de Richard Attenborough)



rii noastre în care, zilnic, se desfășoară zeci, dacă nu sute, de acțiuni de cultură cinematografică (cicluri tematice, stilistice, biografice, meda-lioane, dezbateri... etc) însoțite, mai totdeauna, de conferințe, expuneri, răspunsuri la întrebări etc., acțiuni și acesta este lucrul cel mai important, cel mai semnificativ și, în același timp, nou — la care asistă, cu pasiune, zeci de mii de spectatori. La asemenea manifestări, sălile sînt, mai totdeauna, pline, oamenii își cumpără dinainte abonamente pentru a participa, și participă la ele în condiții, uneori dificile, sacrificîndu-și orele de odihnă sau de masă. Numai cine a asistat la asemenea acțiuni — care se desfășoară nu numai în marile centre, ci și în orașele poate înțelege ce înseamnă o participare vie și stimulată a publicului.

Putem vorbi, cred fără a greși, de o anumită intelectualizare a gustului public, un proces de trecere de la motivații extra sau non-estetice spre motivații estetice. Trebuie să ținem seama, fără îndoială, și de faptul că, mai peste tot, televiziunea a preluat o mare parte din nevoile de divertisment ale publicului, înscrind tot mai mult vizionarea cinematografică în contextul intereselor estetice. Schimbînd ceea ce este de schimbat, putem spune că se petrece un fenomen analog celui de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, cînd dezvoltarea fotografiei a eliberat, într-o măsură, pictura de servituțiile portretului individual sau de familie (nu e vorba aici, bineînțeles, de portretele cu finalitate exclusiv artistică).

Un proces de „rafinare” a filmului

Chiar și scăderea, cvasi-universală, a publicului cinematografic servește, involuntar desigur, acelasi proces de „rafinare” a spectatorilor. Publicul cinematografic va deveni astfel, poate, în viitor, mai bine conturat și mai clar motivat. Procesul de evoluție în acest sens poate fi conexat cu cel care se manifestă prin creșterea apetentei pentru specificul cinematografic al operelor filmice.

Aminteam mai înainte, pe această linie, de un anume regres al stilului documentarist sau al reconstituirilor de tip documentaristic; nu altceva indică și declinul interesului pentru ecranizările de tip tradițional (cit mai „fidele” și „complete”) pe care, în schimb, le cultivă tot mai mult televiziunea prin intermediul, mult mai comod și poate mai adecvat, al seriailor. Cinematografia contemporană cultivă (cu adeziunea publicului spectator) în locul transpunerii operei literare, replica față de această operă (producția ultimilor ani oferă suficiente exemple).

Se tot vorbește în ultima vreme de o criză a cinematografiei (dar cînd nu s-a vorbit?). Dincolo de extrapolări îndoielnice, termenul de criză poate să indice — și în această privință nu avem motive de îndoială — că și azi cinematograful e un organism viu, supus, firesc, unor mutații de adîncime. În orice caz, evoluția receptării operelor filmice, a gustului cinematografic nu permite identificarea termenului de criză cu cel de declin. Dimpotrivă.

H. DONA



Priza la public
a filmului politic,
mai ales cînd filmul e
susținut de actori ca
Sophia Loren
și Marcello Mastroianni
(O zi specială
de Ettore Scola)

Un Chaplin al zilelor noastre? Woody Allen,
regizor și interpret în *Manhattan* (cu Diane Keaton)



film
și literatură

O lume
dizolvată
prin somn
Mereu
în așteptarea
mămicii
(Oleg Tabakov
în *Cîteva zile
din viața
lui Oblomov*)

La pupitru: Regizorul

Nu, nu voi face apologia ecranizării. Știu că adepții genului sînt mulți și că principalele lor argumente invocă garanția seriozității, competenței, rigorii unor subiecte extrase mai întotdeauna din marea literatură. Îi înțeleg și, într-o oarecare măsură, chiar le dau dreptate, dar nu mă număr printre ei. Pe de o parte, pentru că n-am socotit, niciodată, că rolul filmului ar fi acela de a populariza opere literare pe care omul, prea grabit al secolului în curs, n-are timp să le citească. Pe de altă parte, pentru că dă apă la moară ideii cum că filmul n-ar fi o artă tocmai autentică, ce își recunoaște neputința originalității, subordonându-se unei arte cert mai mare și transpunind lucrări destinate lecturii și nu vizionării. Ecranizările infidele, prescurtate, adaptate, mi se par, adesea, jignitoare la adresa sursei inspiratoare, iar ecranizările prea fidele mă pun într-o mare derută, fiindcă, în cele mai multe cazuri determină concluzia că filmul e minunat,

**Ecranizările,
o invitație
la o nouă
(poate mai profundă)
lectură**

dar cartea e incomparabil mai bună. Tocmai aici intervine nedumerirea mea, căci nutresc senzația că repetarea aceluiași idei, în aceeași ordine, cu același scop, chiar dacă prin mijloace diferite, este în esență un pleonasm cultural, o înfăptuire care, în loc să îmbogățească istoria culturii, demonstrează că, neavînd nimic nou și original de comunicat, cineasții

spun ceea ce deja s-a spus și n-a fost contrazis.

Și totuși, în pofida rezervelor enunțate, nu mă sfîlesc să declar că lista filmelor mele preferate cuprinde destule opere reprezentative ale speciei susamintite. Cîteva ecranizări care demonstrează că, trecute printr-un filtru specific, operele artei literare se pot transforma în opere ale artei filmice, fără să se repete. O anume lectură personală își asumă riscurile înținerii cu toate lecturile personale ale tuturor spectatorilor, impunînd ceea ce se cheamă — „Jectura regizorală”. Acesta este cazul marilor cineasți

Somnul lumii „Jaolaltă”

Unul dintre ei se numește Nikita Mihaikov. Iar unul dintre argumentele pledoariei se intitulează **Cîteva zile din viața lui Oblomov**. „Ce este oblovismul?” se întreabă vehement criticul N.D. Dobroliubov și își răspunde pe larg, cu aceeași vehemență, „Josînde fără cruțare” tipul socio-uman reprezentat prin Oblomov și dă o sentință fără drept de apel, reținută și imbrățișată de istoria literară. Dobroliubov condamnă cu minie protestară, Mihaikov condamnă cu duioșie un om din care Gonțearov a făcut simbolul unei lumi și de care cineastul se desparte ca de o altă „livadă cu vișini”. Lenea maladivă, iremediabilă, somnul continuu, ca o revendicare asidua a morții iminente, semnifică la Mihaikov toată istoria unei lumi. Resorturile psihice ale acestei perpetue letargii sînt relevate de regizor în prezentarea copilăriei lui Oblomov, în care fuga micului Iliușa se estompează în bucătăria în care slugi, argați, bucătari, spălătorese moțăie la grămadă, amorțiți într-o ființă colectivă amorfă. Somnul lor e patronat de somnul tutelar al stăpînei. „Doarme mămică” este cuvîntul de ordine al acestui univers ațipit. Cîta suferință, cite lacrimi, cite daruri la despărțirea lui Iliușa de Stolz, cit de crud e resimțită ruptura de către Oblomov și servitorul său, de către oricine din această lume obișnuită să doarmă, să se îmbuibă și să stea, dar să stea toți laolaltă. Cit de departe de acest tip de „sentimentalism” se află Stolz, exemplul de fire activă și lucidă, cîștigătorul partidei și al Olgăi, — logodnica lui Oblomov. Nici o lacrimă, nici un suspin la despărțirea de tatăl său. O vitalitate care se opune, triumfătoare, acestei lumi care nu se apără decît dormind, refugiindu-se în somnul care o autoanulează fără traumatisme, fără cruzime, dizolvînd-o. Gonțearov se situează, categoric, de partea lui Stolz. El și Olga, soția lui, trăiesc fericți, „pășind biruitori” în viața nouă și amintindu-și rar de prietenul Oblomov, minunat de blind și generos, dar anihilat de propria neputință. Mihaikov modifică finalul într-un mod tulburător și alarmant. Olga nu e fericită cu Stolz. În timp ce coase, lacrimile i se furisează tăcute pe gherghef. Nici o bunăstare nu poate înlocui sentimentalismul, emoționant tocmai în excesul său, aceea intensitate a trăirii în comun pe care o avea lumea lui Oblomov. „Mămicooo”, striga plin de dor micul Iliușa întîmpinîndu-și mama. Iar mama îi cînta, îl mîngîia în somn și îl făcea dependent de ea, remorcat de ființa ei. Orfan de mamă, Stolz nu are șansa acestei dependențe, dar o are,

în schimb, pe aceea a asumării de timpuriu a propriului destin. Cu o rigoare tipic germană, Mihailov, însă, rămâne un spirit slav, rămâne adeptul sentimentelor adânci, al seismelor emoționale. „Mămicoo...” va striga cu efuziune fiul lui Oblomov, alergând în întâmpinarea mamei, căci ideea finală a filmului e aceea a unei valoroase continuități pe țărîmul afectivității omenesti. Leneșul, apaticul, ametitul Oblomov lasă moștenire ceva ce lumii reprezentate de Stolz îi lipsește: harul simțirilor profunde.

Autocondamnare la dispariție

Același motiv al lumii ce se autocondamnă la dispariție se întâlnește la Visconti într-o formă mai crudă, într-un fel mai incisiv. Sfirșitul inevitabil al unei epoci face obiectul studiului viscontian și în *Ghepardul*, și în *Moarte la Veneția*. Inocentul mi se pare un capitol aparte, fiindcă autorul își mărturisește intenția de a pătrunde anume intimități ale unei societăți din sinul căreia se va alimenta și se va dezvolta, ulterior, fascismul. Acel mit sugerat în romanul lui D'Annunzio este preluat de Visconti și prelucrat într-o expresie personală, inconfundabilă. Cazul lui Tullio Hermil, aristocrat care îmbină inteligența cu obsesia erotică și pasiunea devorantă cu instinctele imunde, a pus, la vremea sa, probleme serioase psihopatologiei care s-a aplecat asupra acestui erou literar fascinant prin luciditatea și aproape nonșalanța cu care își relatează crima. Presiunea tainei asupra conștiinței declanșează, în roman, confesiunea. În film, povara gestului comis se defulează într-un gest sim-



Un creator de universuri cinematografice: Luchino Visconti, filmînd cu Silvana Mangano *Moarte la Veneția* după Thomas Mann

bolic: gestul autoahulării. Tullio este, ca și Oblomov, simbolul unei lumi. O lume sufocată de propria-i bogăție: perdele grele, tablouri impozante, rochii arhitecturale, uși pictate, plus roșu inundînd pereții, coveturi din blană pufoasă, înghițind zgomotul pașilor. O întreagă ambianță barocă în care abundența faldurilor pare că trebuie să amortizeze orice sunet, orice răsunset, mai ales răsunsetul propriei conștiințe. Orice cută poate împiedica dezvăluirea unui sacrilegiu. Un

limbaj cromatic cu importante conotații își ia ca nuanță principală un roșu senzual, fierbinte, un roșu al patimii și al pierderii rațiunii. O vaoletă întinsă pe obrazul Giulianei o face să semenea unui spectru. Giuliana, la rîndul ei, devine reprezentanta unei lumi care și-a exacerbat simțul erotic, pierzîndu-l pe cel matern. O stare de complicitate tacită se iscă între ea și Tullio în atitudinea față de copilul adus pe lume accidental, nevinovat și

Inocența descoperă neînocența

(Julie Christie, Alan Bates și copilul Dominic Guard în *Mesagerul* de Joseph Losey)



condamnat nu pentru ceea ce e, ci pentru ceea ce reprezintă. Gestul autocondamnării este cel al sinuciderii. Tullio se împuşcă după o lungă confesiune, într-un act de autopedepsire a trupului ce nu mai poate suporta povara vinovăției. Căci Visconti nu poate lăsa nesugerată ideea că Tullio reprezintă o lume care îmbină discret instinctul ucigaș și jocosia cu cel mai eclatant rafinament intelectual. Visconti își condamnă personajul la propria distrugere într-un decor încărcat de semnificații: fotolii, canapele, mobile somptuoase purtând pe căea acelei lumi, acelei epoci, sint acoperite pe timpul absenței stăpînitor de huse albe, ca de niste giulgiuri. Sfîrșitul lui Tullio se consumă parca printr-o fantomă a unei etape încheiate. În contextul aceluia film, gestul lui Tullio apare ca un act justifier o tentativă hotărîtă de restabilire a ordinii morale.

Blestemul inocentului

În *Mesagerul*, inocentul nu e un prunc venit pe lume fără permis, ci

Trecutul ca trambulină a viitorului

un băiețel cuminte și sensibil venit în vizită la Brandham Hall. Tema nevinoșă sacrificată de aceeași lume, aflată într-o poetică și fascinantă agonie se enunță tot atît de acut. Romanul lui L.P. Hartley, amețitor în multitudinea sensurilor sale, sondează în amanunt o psihologie preadolescentină, urmărind cu atenție geneza traumei prin prisma efectelor sale: un

bărbat matur, rămas pe viață singur, își amintește o experiență marcată din copilărie. În roman, iubirea unei tinere aristocrate — logodită cu un vi-cont — pentru un fermier oarecare, se consumă pe fondul unor interese precise legate de proprietatea asupra palatului lor. Pe de o parte un scop precis, material, pe de altă o dragoste primejdioasă, o iubire conflictuală ce înseamnă „condamnabila” unire între două lumi diferite. La mijloc, copilul sfîșiat între adorația pentru mamă, zeita intangibilă și pură, admirația pentru tată și prietenia pentru iubitul mamei. În plus, marea lui neștiință în ale vieții. Demitizarea iubirii în șocul cunoașterii bruste a actului concret numit dragoste, dublat, în roman, de un imens complex de vinovăție. Băiatul se simte autorul dezastrului, al scandalului și al sinuciderii amantului. Dar finalul cărții e mai îngăduitor, băiatul, acum vîrstnic, înțelege pasiunea mamei, sale și înțelege nu numai totala lui lipsă de culpă, dar și faptul că ceea ce lui i se păruse îngrozitor fusese resimțit de cei doi îndrăgostiți, ca ceva minunat.

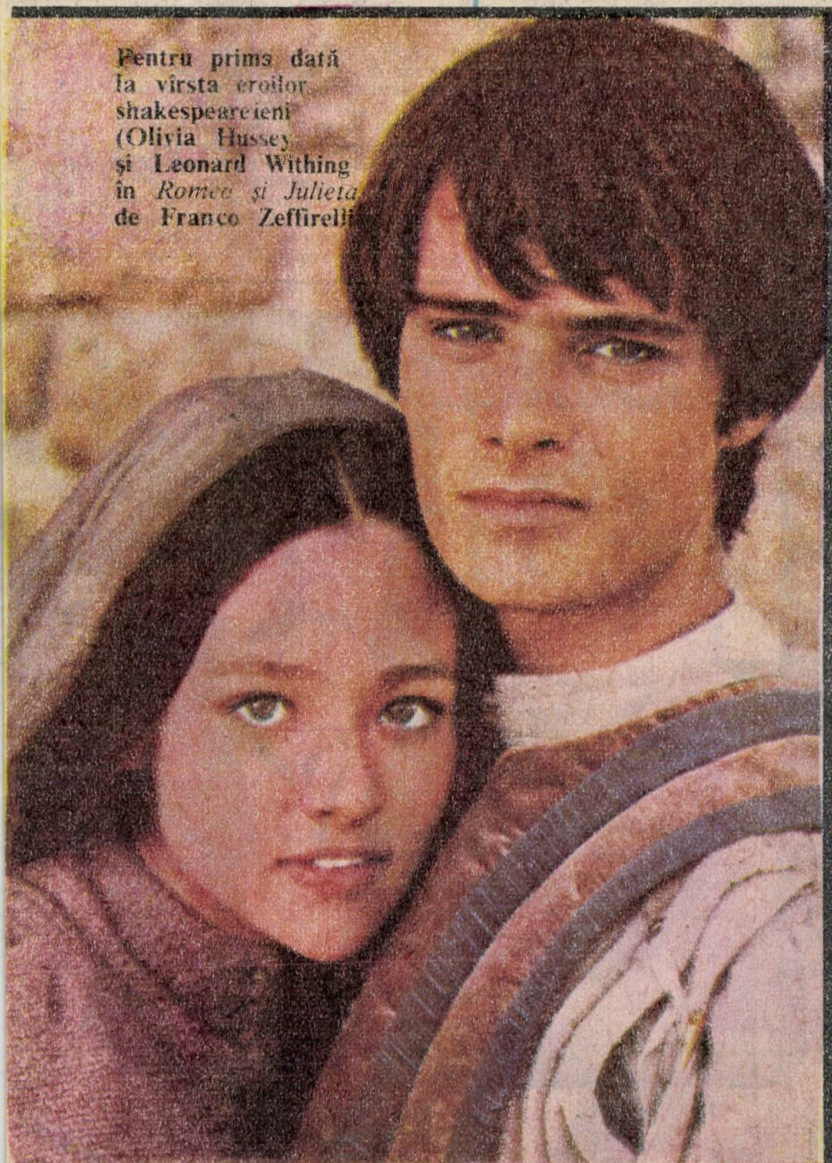
Filmul lui Losey nu acordă însă circumstanțe atenuante. Brandham Hall, palatul a cărui proprietate este mult disputată, nu se știe cui aparține, iar iubitul mamei nu se sinucide. Dar asta nu diluează tensiunea dramei. Un scenariu care, în mare, păstrează aproape integrală trama romanului, este orchestrat de regizor punînd accentul pe întreaga acțiune de strivire, cu zimbătoare nonșalantă, a micului mesager. Băiatul Leo este o victimă a lumii de la Brandham Hall și asta se relevă dintr-o mulțime de detalii, de la scara impunătoare care-l cuprinde pe musafir în spiralele ei, ca o caracatiță, la mulțimea continuă de musafiri ce fac ca fiecare masă zilnică să semene cu o petrecere, pînă la peregrinările băiatului pe terenurile conacului, făcîndu-se mic, din ce în ce mai mic, abia cît un punct, înghițit de imensitatea bogăției din jur.

Losey relevă permanent minciuna care acționează totul, amabilitatea mie-roasă, interesul mascat și cruzimea rafinată a gazdelor. În film, blestemul lui Leo prinde, dar victimele sale nu sînt adevărații vinovați. Blestemul inocentului planează peste un alt inocent, nepotul. Finalul amar al filmului se construiește în jurul ființei adică marcate a lui Leo, dar finalul romanului șoptește o dreaptă răzbunare: Brandham Hall nu mai e de mult ce era, e doar localul unei școli de fete, pentru că lumea lui, de fapt, a apus.

Importanța opțiunii

Lumi care apun. Fascinația amurgurilor din finalul secolului trecut i-a cuprins pe mulți creatori poate și prin haloul său de poezie și mister, poate și datorită atrocității suave, parfumate, care se insinuează printre faldurile sale de dantelă și muselină. Cruzimea doamnei Mandsley „clinchetește” de lingurițe de argint invirtite în cesti Rosenthal. Dezumanizarea lui Tullio Hermil adie discret a verbină. Cu totul altul este, însă, aspectul dezumanizării la Truffaut. În loc să-și îndrepte ocheanul spre trecut, el îl întoarce spre un viitor care nu poate fi decît imaginar, mai mult metaforic decît previzibil, dar depri-

Pentru primă dată
la vîrstă eroilor
shakespeareieni
(Olivia Hussey
și Leonard Whiting
în *Romeo și Julieta*
de Franco Zeffirelli)





**Generația pierdută a „anilor nebuni” (*Marcelo Gatsby*)
în regia lui Jack Clayton, scenarist
Francis Ford Coppola, după romanul lui Scott Fitzgerald)**

mant și alarmant. Inspirindu-se din romanul fantastic al lui Ray Bradbury, Truffaut relevă în *Fahrenheit 451°* degradarea lumii în bunăstare extremă, într-un confort interior și exterior excesiv, în care dezumanizarea ia forma indiferenței la tot în afară de programele TV, mistuite cu nesăț și-n care somnul lumii, laolaltă, nu mai are aura blândă a trăirii în comun, ci se manifestă în însingurarea fiecăruia între pereții-ecran ai locuinței sale, ignorând simultan, perfect armonizați în inconștiența lor, în ameteala lor, tot ceea ce le-ar putea anula letargia. Indiferența, absența comunicării și a conștientizării sînt cu atîta strășnicie vegheate încît par ridicate la un soi de rang politic. Oamenii acestia parcă ar vrea să recapete „paradisul pierdut”, uitînd tot ceea ce au aflat de la gustarea mărului biblic. Și principala cale e aceea de a distruge acele obiecte care tezaurizează „primejdios” toată zestrea de simțire, gîndire, experiență, cultură și civilizație acumulată de specia umană de la începuturile sale: cărțile. Cărțile sînt făcute scrum. Doar cîteva spirite treze se revoltă, în starea generală de suspiciune și spaimă vizavi de cărțile, devenite obiecte delictive, mai periculoase decît bombe. Doar cîțiva entuziaști romantici, care își asumă destinele lumii viitoare și, riscînd moartea, într-un gest de o responsabilitate eroică, devin, ei înșiși, oameni-cărți. Învață romane întregi pe dinafară pentru a le lăsa moștenire în viitor. Practic, filmul lui Truffaut respectă cu fidelitate etapele romanului. Doar un plus de îndrăjire distructivă în scena în care pompierii care nu mai sting, ci

aprend focuri, învață să descopere cărțile în locurile cele mai bizare, ca pe niște obiecte de care depinde securitatea imaginarii stat, potențîndă filmul și îl întregeste, dîndu-i o retro-spectivă istorică la anii nazismului. Distribuirea aceleiași actrițe în rolul soției lui Montag (o toxicomană video, rece și înspăimîntată) ca și în cel al Clarissei (ingerul romantic, păstrătoarea de valori ale trecutului și ale ființei umane, în această societate care se înversunează să-și distrugă memoria), această dublă distribuire avansează subtil două posibile fețe ale lumii. Două femei identice, cu același inventar natural, în același context social, reprezintă principii diametral opuse. Nu toți ne putem abandona condiția umană și integra în dezumanizarea generală, pare să afirme Clarissa, dar toți deținem date naturale pentru a ne putea opune ei ca și pentru a o îmbrățișa, pare să adauge Truffaut. Importantă este opțiunea.

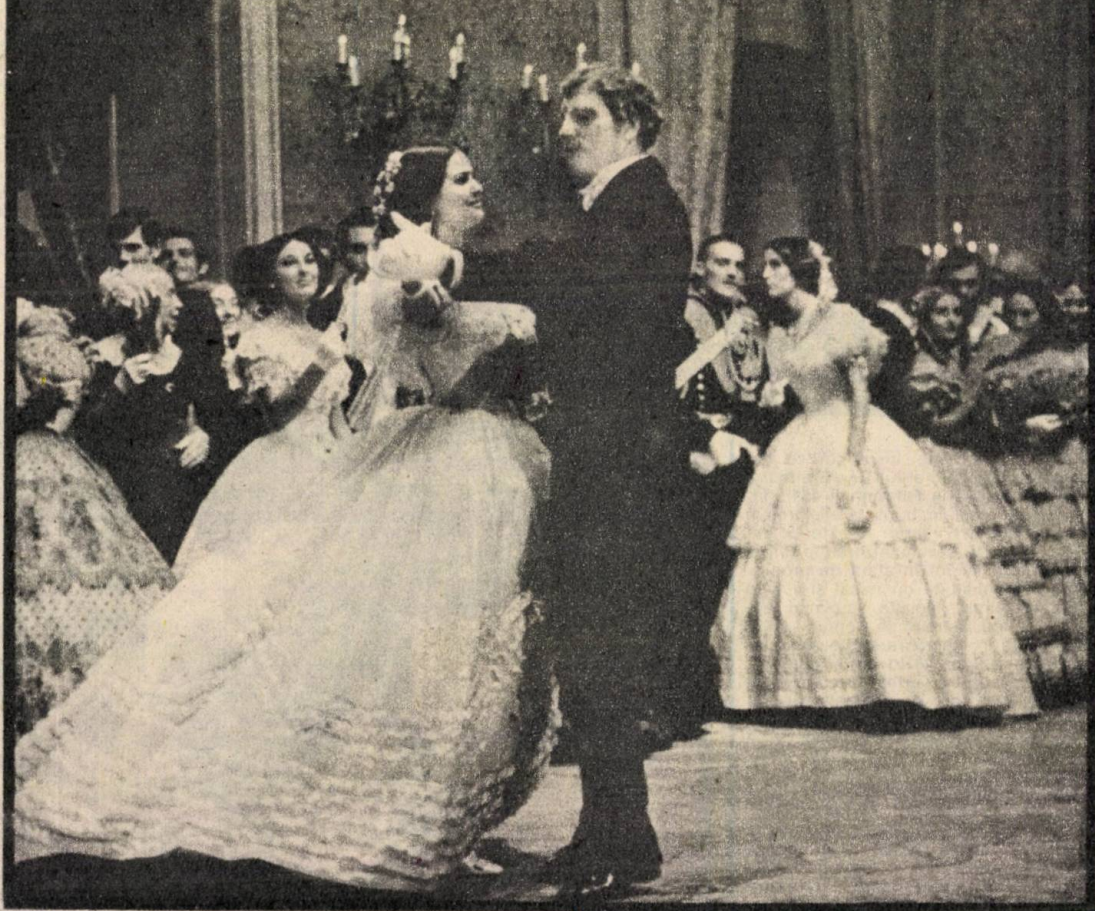
Oricît ar fi de accentuată dimensiunea fantastică a unui viitor ca cel prezentat în acest film, problema pusă de el rămîne reală. *Inocențu*, *Oblov*, *Mesagerul* și alte filme neîncăpute aici prezintă agonia unor lumi care au fost. *Fahrenheit 451°*, rememorînd un anume trecut, vrea să ne oblige să apărăm viitorul.

Irina POPESCU

**Cehov în viziunea lui Nikita Mihalkov
(Piesă neterminată pentru pianină mecanică)**



Dacă mă iubești, hai încă o dată la „Ghepardul“

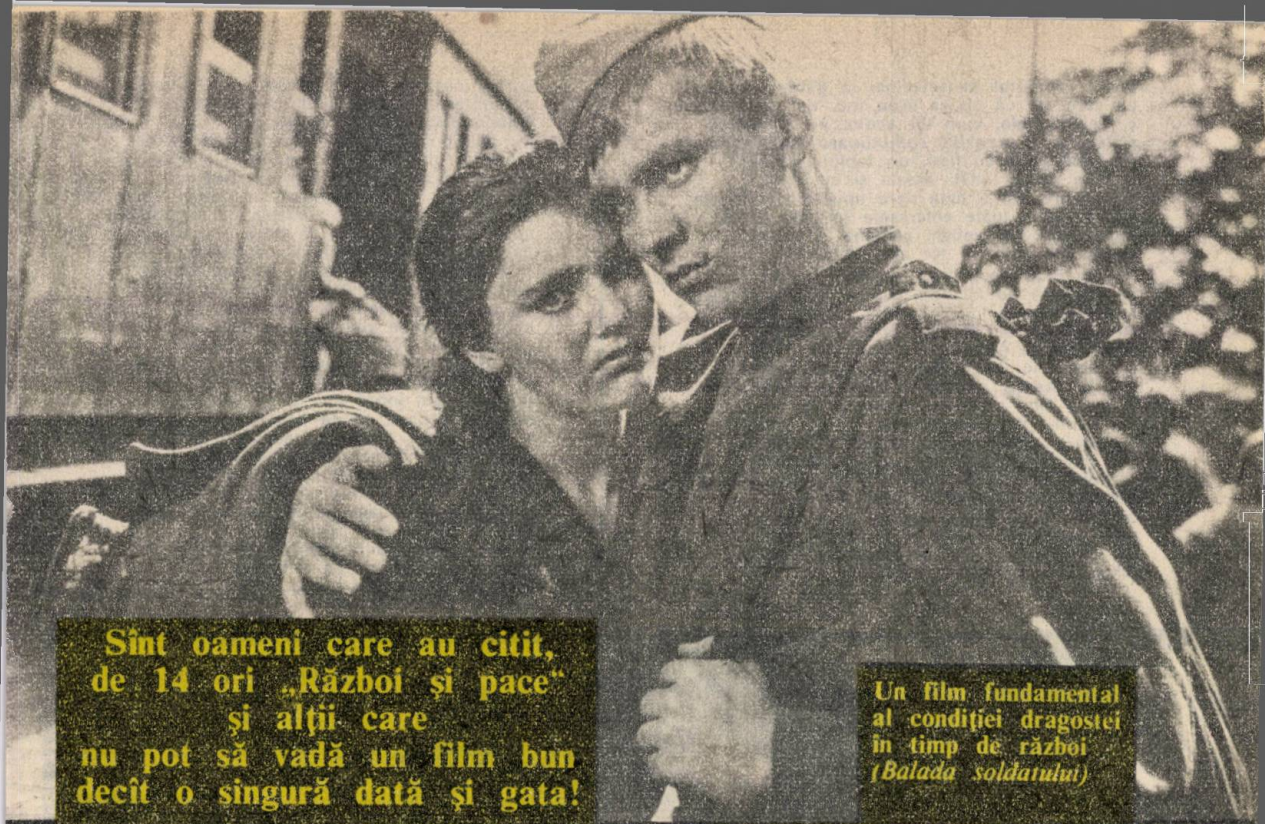


M-am despărțit de o fată, altfel frumoasă, căreia îi puteam citi de câteva ori pe lună această frază dintr-un roman englez obscur, trei volume și 40 de părți: „Doamna mea! inima-mi plină de iubire geme, cuprinsă de nesfârșite chinuri, trimbițându-si cu glas de inger rugămintea: alege-mă dintre toți bărbații din lume sau scoate-mi inima afară din piept și măninc-o precum un ou moale!“.

Îi citeam, îi reciteam, îi recitam această declarație de amor, numai și numai pentru finalul ei cu inima mîncată ca un ou moale, și ea nu se plictisea, nu se satura, nu mă înșela, în schimb, la cinema, la cinema, la cinema — asta era de mulțisor povestea înainte să văd, singur, la cinematecă, **Roma** și **Amarcord**,

după care viața mea de cinefil s-a schimbat din cap pînă la degetul mic, fiindcă am trăit exact filmele pe care as fi vrut să le fac — la cinema, la cinema, la cinema (și veți înțelege imediat de ce repet acest cuvînt, în nici un caz pentru a-l rima cu plictisea, sătura, înșela, nu doresc efect și nici mormint bogat la marginea mării), ea nu înțelegea să meargă de două, de trei ori la un film care ne plăcuse.

„o dată și gata!“ zicea fatuca și zadarnic îi invocam inima-mi moale ca un ou, ca un om, în van îi strigam, îi urlam hai să mai vedem **Zboară cocorile** sau **Ghepardul** sau **Puterea și adevărul** sau



**Sînt oameni care au citit,
de 14 ori „Război și pace”
și alții care
nu pot să vadă un film bun
decît o singură dată și gata!**

**Un film fundamental
al condiției dragostei
în timp de război
(Balada soldatului)**

Cetățeanul Kane sau Quai des brumes sau Stan și Bran vinzînd un brad, — celălalt film fundamental al desti-
nului (nu scrieți niciodată acest cuvînt
fără a-l frînge) meu, lingă Fellini —
nu, nu, nu și nu, accepta, murea
chiar să ne sărutăm de trei ori pe
minut, de 30 de ori pe oră, de 3000
de ori pe zi, dar să vadă încă o dată
un film, nu și nu, de ce iubit, de ce
nenorocito, de ce Margherito, de ce
Marghiolișo, de ce felișo? de ce am
să v-o spun tot eu, ei fiindu-i rușine
— dovadă că nu era chiar proastă —
să o recunoască: ea se ducea la cinema
pentru a urmări un subiect, un detectiv,
un asasin, un plan diabolic, un amor
care n-au sens decît o singură dată,
ce-o interesa că eu îi țipam „Mor!”
fără să-mi pierd însă puterea teore-
tică (nici vorba asta să n-o scrieți dintr-o
răsufare), rătăcindu-mă în lungi eseuri,
dulci eresuri de care nu m-am dezis
nici pînă azi, cînd cred că încă există
un suflet care să mă asculte, un dor
nestîns pe lumea asta care să mă înțeleagă,
un candriu de acord că nu m-am
lăsat papugiul acestei firave fiare
că nu-i pot spune altfel cu sufletu-mi
de ou moale, care de mic dă tircoale
acestei Idei: în artă nu contează subiectul,
ci obiectul, după cum în amor totul se
concentrează în „mor” și „humor”,
adică nu citești, ca Al. Paleologu, de 14 ori
„Război și pace” pentru a afla de 14 ori
că Napoleon a fost învins, ci ca să-l
vezi pe Kutuzov dormind pe cuptor în
timp ce statul major elaborează planurile
contraofensive, ca să vezi obielele lui
Platon Karataev și moartea lui Bolkonski
după balul Rostovilor, nu reiei anual,
ca Paul Georgescu, Stendhal, pentru a-ți
aminti că Fabrice n-a vrut să evadeze
doar de dragul ochilor Cleliei (asta o ții
minte toată viața și fără recitare anuală), ci

**Nimic altceva decît... o capodoperă:
„Roșu și negru” de René Clair
(Danielle Darrieux și Gérard Philipe)**



pentru tremurul Sanseverinei la gindul evadării
lui care știi că nu va avea loc, dar tremurul ei
e mereu acolo, cum tot acolo, pe o simeză,
stătea, la o expoziție somptuoasă Andreescu,
o ulică plină cu flori, un tablou atitica,
la care ne-am uitat, Albala și cu mine,
ore și ore, ba o dată ne-a apucat și nebunia
să ne lăsăm toate enterele în oraș și să
fugim, să-l mai vedem galbenul și roșul,
și tot așa, tot așa, tot așa, la cinema,
nu contează dacă Jean Gabin o ucide sau
se desparte de Michèle Morgan în *Quai des...*,
ci fulgarinul ei lucios, basca neagra,
strigătul „Borea! Borea!” printre tancuri
și cintece la plecarea în război, paharul
cu lapte din *Suspiciune*, el urcând scările
s-o otrăvească, deși știi că n-o va otrăvi
ci o va iubi, ceea ce de atâtea ori e totuna,
dar pentru asta una te mai duci o dată,
și încă o dată, azi mai luminos, miine
mai nebulos, după cum joacă reflectorul
pe fața lui Apostol Bologa în Rebrenu — Ciulei,
Pădurea spinzuraților la care mă duc
de câte ori se poate, știind că la urmă
haț!, cade prim-planul spinzuraților,
dar eu aștept — ca pe o ulică înflorată,
înflorată — plonjeul scenei din

curtea cazarmii cu o privată transfigurată
în confesional, netemindu-mă să văd
Goana după aur de 26 de ori, — zic o cifră,
nu dau cu parul, să numeri exact de câte
ori te-ai uitat la Fred Astaire și la Eleanor
Powell în secvența aceea cu „Begins
the Begin” e o vulgaritate de școlar — de 27,
de 28 de ori pentru confesia din așteptarea
lui, acolo, în baracă, pe buza prăpastiei,
dansind cu piinișoarele și desfăcând
o gheață ca pe un salău „bonne femme”,
buna femeie nevenind, cum nici a mea
nu a venit să vadă a treia oară, cu
mine, **La dolce vita**, „știu, dragă, știu,
că mori să-i vezi certindu-se noaptea
pe stradă, eu nu suport certurile în cinema,
le am la serviciu,” mi-a spus a doua zi,
după ce am intrat pentru monstrul
marin din final, ca să descopăr
— căci asta-i totul, ce descoperi a treia
oară într-un film — monstrul uman
din mijloc, iar a cincea oară să-mi
spună ceva din ceea ce avea de spus
statuia care zboară peste oraș la început,
incît la al zecelea James Dean
în estul Edenului n-am mai chemat-o
stînd eu singur — ca o ulică
înflorată în galben și roșu —

Cine se poate sătura
de „logica” lui
Stan și Bran?
(aici Vinzători de brazi)





O scenă, ca un tablou de maestru: *Pădurea spinzurașilor*
(Ana Szeles și Victor Rebengiuc)

să-l văd cum se chinue să devină adult, ceea ce nici eu nu știam și nu voi ști, dar de asta eram cu el, a zecea oară, ieșind și fugind — rideti sau nu, vă privește — să-l văd pe Birlic, da, pe Birlic, după James Dean (treaba mea ce fac cu emoțiile mele, cu biofilmografia lor, să nu mi se ceară socoteală și pentru asta), plângind într-ale **Carnavalului**, în fața lui Giugaru, „a opta oară, dom'le, a opta oară tradus în amor” deși se angajează voluntar în Garda Națională care s-a desființat, de 88 de ori am contemplat (atenție și la acest cuvânt, cum îl rupeți în două) disperarea lui la care lumea trăsnește de ris, dar, după 88 de ori, pentru prima oară am sesizat ce înseamnă a rata un martiraj, ceea ce nu-i nici de ris, nici de plins, adică ajungi acolo unde trebuie să ajungi cu orice chip, chiar cu un chip desfigurat de trecerea de la Dean la Birlic și înapoi, rămânind strîmbi în această idee dreaptă: mergem la același film de o sută de ori, pentru o singură scenă pe care n-o poți număra cu suta, sau aceea, necunoscută, scena cu sluta, sau cu Jeanna d'Arc a lui Dreyer a cărei lacrimă Annei Karina privind-o din sală, în **Vivre sa vie** și atunci de ce, nene Anghelache, **ii cade din pleopă pe obraz odată cu lacrima** de ce nu se înțelege că **Vivre sa vie** este asta, să descoperi la a doua, la a treia inspecțiune o scenă la care nu te mai așteptai, în cadrul acțiunii binecunoscute ca orice dor nestins după o fată care voia zilnic să fie sărutată, dar refuza să vadă de două ori **Stan și Bran vinzători de brad**, unde eu abia la a patra vizionare am observat ceva, nu spun ce, idee importantă, care mi-a schimbat intrucivă viața.

Radu COSAȘU

Nici Bernard Shaw însuși nu putea să-și aleagă o distribuție mai bună (Audrey Hepburn și Rex Harrison în *My Fair Lady* după „Pygmalion”)



muzica
și filmul



Mariei
Callas
i se
datorează
enorm
relansarea
operei

Opera a cucerit ecranul și a recucerit publicul

Multă vreme filmul-operă a fost acceptat de melomani, dar disprețuit de cinefili. De peste un deceniu, însă, mari cineaști — Ingmar Bergman, Joseph Losey, Carlos Saura, Jean-Luc Godard, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli și nu numai ei —; mari dirijori — Herbert von Karajan, Karl Böhm, Lorin Maazel și nu numai ei —; mari interpreți — Katia Ricciarelli, Mirella Freni, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, și nu numai ei, își dispută onoarea de a semna sau de a colabora la filme-operă. Instituții de veche și severă tradiție în teatrul liric își fac, acum, un titlu de glorie în a găzdui premierele ci-

nematografice. De pildă, premiera mondială la **Otello** a lui Zeffirelli a avut loc la Opera din Viena, în 1986. Lumea festivalurilor cinematografice s-a văzut nevoită să recunoască și ea acest „nou gen”. În fruntea competițiilor internaționale, Cannes-ul a inclus în programul său, în 1987, o secțiune: „filmul și opera”. În privința publicului, tehnica video i-a pus la dispoziție, în ultimii ani, opere în mare parte necunoscute obișnuiților spectatori de cinema. Este un reviriment care se cere consemnat. Filmul-operă are un istoric aproape tot atât de vechi cât și cinematograful.

Melomania marelui mut

Paradoxal, aventura operei pe ecran a premers epoca sonorului și, oricât ar părea de ciudat, teatrul liric a însoțit filmul încă de la primii pași.

Desigur, când Méliès — „alchimist al luminii și al spectacolului” (cum îl numea Chaplin) — realiza **Faust** (în 1897) sau **Bărbierul din Sevilla** (în 1904), nu la muzica lui Gounod sau Rossini se gîndea el. Ceea ce-l atrăgea erau personajele, binecunoscute de un public larg — deci încasări garantate — și, mai ales, subiectele ce-i permiteau să-și etaleze, prin trucaje ingenioase și decoruri fastuos-exotice, debordanta imaginație.

Cu totul alta va fi, cîțiva ani mai târziu, ambiția italienilor Arturo Ambrosio, Mario Caserini și Tullio Pinechi. Dornici de a face cunoscute și prin intermediul ecranului creațiile lui Verdi („Rigoletto”, „Trubadurul”, „Otello”), Donizetti („Lucia di Lamermoor”), Puccini („Manon Lescaut”) sau Wagner („Siegfried”, „Parsifal”), ei se arată mai puțin interesați de „grandoarea spectacolului” și caută, mai cu seamă, modalități eficiente de a-și „sonoriza” filmele. Neputînd aduce muzica pe ecran, adică pe peliculă, vor recurge la discuri de patfon sau la orchestre ce, cu un număr redus de instrumentiști, executau, din fosă, partitura — adaptată în acest scop — a respectivelor opere.

De altfel, gustul filmului mut pentru operă se gîcește și din predilecția manifestată de multe dintre divele epocii pentru roluri ca Butterfly (Mary Pickford), Carmen (Geraldine Farrar), Floria Tosca (Pauline Frederick), Aida (Mary Fuller). În acest context, Hollywoodul se grăbește să filmeze, în 1910, **Electra** lui Richard Strauss, iar **Fata din Far-West** — opera compusă de Puccini pe un subiect „western” — face mare succes de casă.

Bizarul gust al unei epoci

Un moment aparte al avaturilor trăite de operă în perioada marelui mut este marcat, în 1926, de **Cavalerul rozelor**. Intenția declarată a regizorului Robert Wiene (autor, printre altele, al celebrului **Cabinet al doctorului Caligari**) a fost nu de a „ecraniza” muzica lui Richard Strauss, ci de a realiza „o poveste în imagini” a subiectului. De aceea, el va colabora, în primul rînd, cu libretistul Hugo von Hofmannsthal, ajungînd, astfel, să „îmbogățească” opera nu numai cu un nou personaj (Maresalul), ci, mai ales, să introducă numeroase scene de bătaie. Pentru a le ilustra muzical, ei îi solicită compozitorului să adauge la partitura operei două noi arii și trei marsuri festive. Dar metamorfozele suferite pe ecran de opera **Cavalerul rozelor** nu se opresc aici. În 1986, la festivalul de la Lucerna, prin „eforturile reunite ale televiziunii bavareze și ale celei elvețiene (de limbă franceză)”, este prezentată o versiune restaurată și sonorizată a filmului lui Robert Wiene. Coloana sonoră cuprinde acum, pe lângă partitura operei, revizuită de Richard Strauss în 1926, și alte pagini din creația com-

pozitorului vienez (momente din opera „Arabella” și poemul simfonic „Till Eulenspiegel”). La toate acestea adăugîndu-se fragmente din simfonii de Mahler și Sostakovici. În loc de orice comentariu, să dăm cuvîntul cronicarului de film elvețian Mario Gerteis, martor ocular la acest „intristător eveniment artistic”: „Filmul **Cavalerul rozelor**, rămîne nu numai un certificat al bizarierilor în materie de gust ale timpului în care a fost creat, dar, mai ales, devine o dovadă a maltratărilor și monstruozițităților pe care opera lirică trebuie să le suporte, adeseori, în mariajul sau forțat cu filmul”.

Seducția marilor voci

Dintre cele dintîi încercări de a sonoriza filmul (înainte de cel dintîi sonor — **Cîntărețul de jazz**) — a fost și opera lui Mozart „Don Giovanni” cu John Barrymore în rolul principal, și cu o coloană sonoră asigurată de cele mai celebre voci ale „Metropolitan”-ului acelor ani. Deși filmul nu a avut un răsunet prea mare, el a atras totuși atenția asupra filonului de aur pe care-l reprezenta teatrul liric pentru exploatarea comercială a unei pelicule sonore, iar Mozart a devenit primul compozitor care să fi colaborat cu arta a 7-a.

„Vocile” încep să invadeze studiourile. Tradiția orală a Hollywoodului relatează faptul că, la o înregistrare, baritonul Lawrence Tibbett de la Metropolitan Opera, a reușit să scoată din funcțiune, grație intensității glasului său, toate microfoanele studioului. Aceasta se întîmpla în 1929. Accidentul tehnic se pare însă că nu l-a descurajat pe producătorii de film, căci vocile celebre vor fi solicitate din ce în ce mai mult. De atunci, timp de ani de zile, pînă cînd play-back-ul va elibera cîntăreții de teroarea înregistrărilor în direct, ecranele cinematografelor vor prezenta spectacolul grotesc al unor fețe chinuite și inundate de sudoare, a unor carotide și vene gata să plesnească de efortul contra dourilor, a unei mimici exagerate supusă legilor emiterii corecte a sunetelor și nu celor reclamate de textul unei arii sau al unui duet. Și totuși spectatorii umpleau sălile pînă la refuz, atrași fiind de frumusețea muzicii și de posibilitatea de a auzi și, mai ales, de a vedea, la un preț modic, pe Beniamino Gigli, Tito Gobbi, Feodor Salapin, Mario Lanza, Lyly Pons, Grace Moore sau Jan Kiepura.

Cinematograful anilor '30 devine, astfel, feuda bel canto-ului, deși muzica, datorită tehnicii încă primitive de înregistrare, este drămuțată cu zgîrcenie. Se pot asculta, deocamdată, doar arii și duete celebre din opere arhicunoscute. Vremea unor spectacole lirice filmate integral urma să înceapă abia odată cu generalizarea play-back-ului și încetățenirea dublajului.

Opera la îndemîna tuturor

Filmul **Palat**, produs în 1930 la Hollywood de către Fortune Gallo, este **prima operă filmată** a cinematografului sonor. Succesul de casă obținut declanșează imediat, pe ecrane, o



Ecourile tragediei antice în muzica lui George Enescu (David Ohanesian în *Oedip* — spectacol la televiziunea română)



adevărată epidemie de... „Nunți ale lui Figaro”, „Somnambule”, „Exiluri ale dragostei”, „Traviata”, „Bărbieri din Sevilla”, „Aide”, „Casătorii secrete” etc.

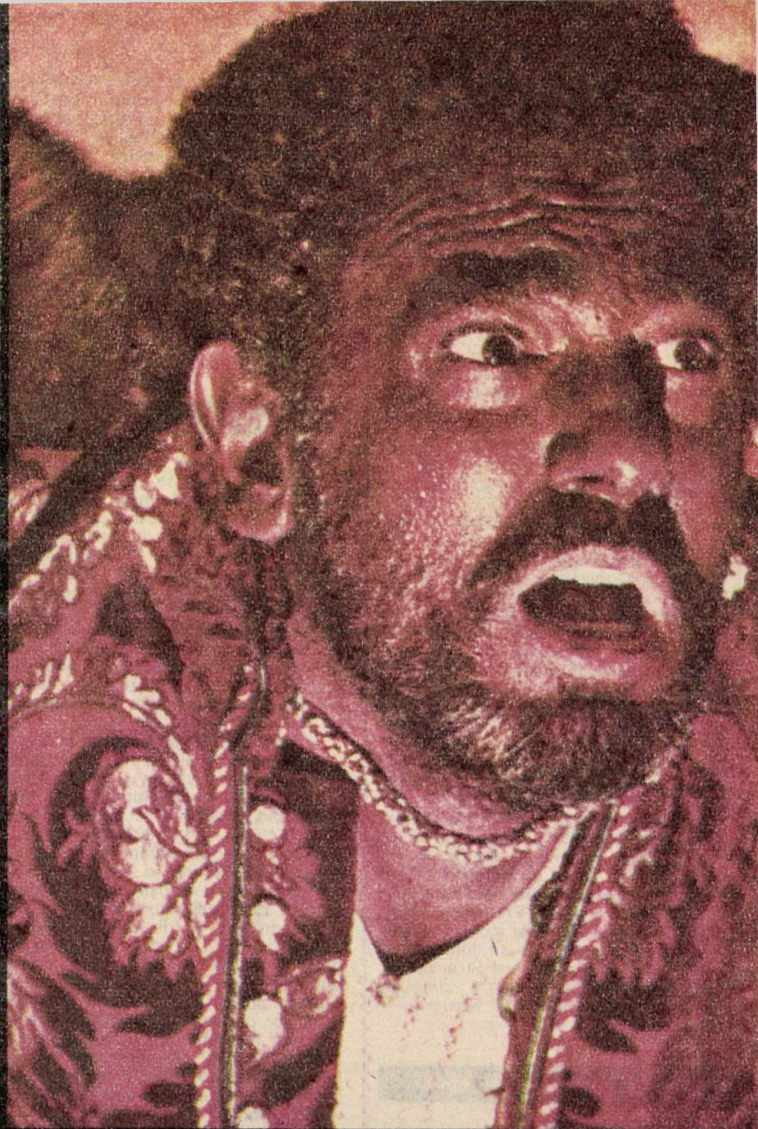
Pe generice încep să se amestece, de-a valma, cîntăreți și actori. Tito Gobbi, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Ferruccio Tagliavini, Dennis King, Thelma Todd, Maria Cebotari, Renata Tebaldi își impart rolurile și gloria cu Cary Grant, Raf Vallone, Vittorio de Sica, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Alida Valli și, de ce nu? Laurel și Hardy (oare cine nu și-a aminteste de Stan și Bran în *Fra Diavolo?*).

Subiectele și personajele operelor sînt supuse unor tratamente dintre cele mai fanteziste: Dumas-fiul se întâlnește cu Verdi la mormîntul Mariei Duplessis — adevărata „Dăma cu camelii” — și povestește trista viață a acestei „traviate” (*Traviata*, 1951, Carmine Gallone). În transpunerea cinematografică din 1942 a operei „Paiațe” (regia Giuseppe Fatigati) întâlnim alte licențe: Canio, după ispășirea a douăzeci de ani de închisoare pentru omor, își reamintește — în prezența unui prieten — dramaticele împrejurări în care și-a ucis soția, pe necredincioasa Nedda. Prietenul, pe numele său Leoncavallo, se dovedește a fi un compozitor de talent, dar în criză de subiecte. Punînd nefericirea lui Canio pe note, el devine, peste noapte, celebru în lumea în-
treagă.

Să notăm totuși că, în epocă, unii dintre realizatorii importanți ai celei de-a șaptea arte s-au apropiat cu grijă și respect de creația unor compozitori, reușind să lase generațiilor următoare, dacă nu creații cinematografice viabile, cel puțin măturii înregistrate pe peliculă ale unor voci și spectacole de referință. Este cazul lui Max Ophüls (cu opera *Mireasa vindută* de Smetana, interpretată, în 1932, de Jarmila Novotná), al lui Abel Gance (care realizează, în 1938, *Loul-se* de Charpentier, avînd-o în rolul principal pe celebra soprană Grace Moore) și, mai ales, al lui Paul Czinner (care, la Festivalul de la Salzburg, 1954, imortalizează pe peliculă spectacolul cu opera *Don Giovanni* de Mozart, cu Wilhelm Furtwangler la pupitrul).

Dar, fie că sînt fidele, fie că trădează subiectul (și uneori chiar muzica) operelor lirice din care se inspiră, astfel de pelicule rămîn, în marea lor majoritate, tributare unor tehnici cinematografice rudimentare. De aceea, în acest domeniu — opera filmată — rare au fost *operele cinematografice* demne cu adevărat de acest nume.

Totuși, în dialectica raportului dintre operă și film, opera filmată a însemnat pentru istoria celei de-a șaptea arte o etapă necesară. Ea a arătat ce nu trebuie făcut și a incitat teoreticienii și practicienii ai spectacolului (fie muzical, fie cinematografic) să mediteze și să se aplece cu mai mare atenție asupra legilor interne ce guvernează cele două arte pentru a vedea ce trebuie făcut în viitor. Astfel, în 1963, Henri Colpi scria: „Găsirea echivalențelor vizuale, aceasta este, fără îndoială, una din cheile transpunerii unei opere lirice pe ecran. Teatrul muzical va avea o sansă în film doar atunci cînd un realizator se va apleca asupra lui cu dragostea și talentul cu care Laurence Olivier s-a



**A zecea operă transpusă pe ecran
(Plácido Domingo)**

aplecat asupra pieselor lui Shakespeare”. Ușor de spus, greu de făcut! Oricum, invitația a fost lansată. Rămînea de văzut cine îi va da curs și, mai ales, cu ce rezultate.

**În operă
totul e posibil:
și retorismul
și sublimul**

Secretul lui Ponnelle

Primul care se va încumeta este francezul Jean-Pierre Ponnelle. Are

56 de ani și de mai bine de un sfert de secol slujește în tripla calitate de regizor, pictor și scenograf interesele teatrului liric. Montările sale de la „Scala”, „Covent Garden”, „Metropolitan”, sau Bayreuth, Viena, Paris au făcut epocă.

Din 1972, începe să realizeze filme de operă destinate difuzării pe micul ecran. Primul din serie este *Bărbierul din Sevilla*, salutat de critica de specialitate muzicală și cinematografică drept un adevărat eveniment artistic. Următoarele patru filme-opere (*Madame Butterfly* — 1974, *Nunta lui Figaro* — 1976, *Cenușăreasa* — 1982, *Rigoletto* — 1983) vor însemna tot atâtea succese de presă și de public. Pentru *Rigoletto* primește chiar premiul „Emmy” — echivalent al „Oscarului” în creația de televiziune.

Întrebat care este secretul reușitei sale, într-un gen atât de dificil, Ponnelle răspunde: „Pentru mine opera este prima și ultima mea dragoste.



de Zeffirelli: Otello
Katia Ricciarelli)

Tot ce fac e pentru a o pune cât mai bine în valoare". Cum realizează acest lucru? În primul rând, prin studierea — cu minuție de arhivar — și înțelegerea — cu intuiție de artist — a universului muzical, dramatic și idealic al fiecărei opere lirice pe care o pune în spectacol. În *Bărbierul din Sevilla*, Figaro își pune în aplicare planurile într-o Sevilla colorată, vie, plină de vervă și umor; în *Nunta lui Figaro* o întreagă lume, cu țesătura sa de intrigi și dramaletă, devine prilej de a dezbate realități sociale precise; în *Cenușăreasa*, motivul celebrului basm se joacă în termenii unei comedii de moravuri în care semenii se pot oglindi; în *Rigoletto*, eroii își trăiesc cu autenticitate pasiunile și dramele sentimentale, în decorul unei Man-tove aristocrate, decadent-manieriste.

Un alt punct forte al filmelor operă semnate de Ponnelle este recurgerea la interpretări muzicale de referință.

Astfel, pentru *Bărbierul din Sevilla* regizorul solicită câțiva dintre cei mai buni interpreți rossinieni ai deceniului (cântăreții Teresa Berganza și Luigi Alva, dirijorul Claudio Abbado), pen-

Teatrul liric a însoțit filmul încă de la primii săi pași

tru *Madame Butterfly* alcătuiește o senzațională „distribuție” pucciniană (Plácido Domingo, Mirella Freni, Christa Ludwig, Herbert von Karajan), iar *Nunta lui Figaro* colaborează cu

Kiri Te Kanawa, Dietrich Fischer-Dieskau și Karl Böhm (străluciti interpreți ai artei mozartiene), pentru *Cenușăreasa* o alege pe Frederica von Stade — una dintre stelele în plină ascensiune ale teatrului liric — iar la *Rigoletto* își asigură concursul celebrului tenor italian Luciano Pavarotti.

La toate aceste atuuri, Jean-Pierre Ponnelle adaugă o temeinică cunoaștere a limbajului cinematografic, pe care, însă, îl folosește cu discernămint și dorință evidentă de a găsi o „traducere” cât mai fidelă (fidelă în sens artistic) a muzicii.

Un decupaj alert — bazat pe jocuri savante de cimp-contracimp — și numărările trucaje optice pun în evidență volutele, arabescurile și fioriturile muzicii rossiniene, prim-planul, stop-cadrul, ralantiul și lărgile panoramări traduc în termenii imaginii dramatismul și poezia ariilor, bogăția coloristică și ampla respirație a orchestrei pucciniene, iar montajul în secvență, obținut prin mobilitatea camerei de luat vederi, urmărește indeaproape supletea melodiei verdienne sau dà consistență vizuală ironiei subtile și tandre ce transpare din fiecare notă mozartiană.

Din tot ce poartă semnătura Jean-Pierre Ponnelle se desprinde cu evidență intenția autorului de a face din operă — gen artistic considerat a fi, îndeobște, de elită și destinat unui public de inițiați — un spectacol popular, accesibil milioanei de spectatori pe care-i presupune televiziunea. În acest scop, el nu ezită să actualizeze, cu moderație însă, unele situații sau personaje (în *Madame Butterfly*, Pinkerton mesteca chewin-gum, fumează, bea whisky, în *Cenușăreasa* Alidoro — „zina cea bună” — capătă pe ecran înfățișarea lui Rossini. Ariele se transformă, uneori, în monologuri interioare, iar personajele colaborează, adeseori, cu publicul: Figaro și Cherubino ne fac cu ochiul și își iau drept confident — în momente de sinceritate — camera de luat vederi — implicit, deci, (tele)spectatorul. În același timp, rupînd cu tradiția dublării interpreților de operă cu actori, Ponnelle spulberă prejudecata că „marile voci nu sînt actori, nu fac acțiuni și se mișcă asemenea unor nave de război” (după cum opinia autorizatul critic Julius Norvick). Plácido Domingo, Hermann Prey, Mirella Freni, Enzo Dara, Claudio Desderi, Dietrich Fischer-Dieskau se dovedesc a fi nu doar „telegenici”, ci, mai ales — îndrumați cu răbdare și inteligență — autentici interpreți de film.

Imaginea muzicii

Prin Jean-Pierre Ponnelle filmul de operă devine o certitudine, un gen cinematografic cu drept de cetățenie artistică. Reusita stimulează și alți creatori, astfel încît casa de televiziune „Unitel” lansează sub genericul „Imaginea muzicii” un ambițios program de valorificare pe ecran a momentelor de vîrf ale teatrului liric. Modalitățile de realizare folosite sînt diverse: de la „citirea atentă și inteligentă”, prin intermediul camerei de luat vederi, a unui spectacol de operă — fie el preexistent („Capriccio” de Richard Strauss, pe scena Festivalului



Viața și operele lui Mozart, via Forman
(Tom Hulce în *Amadeus*)

de la Glyndebourne, fie el special montat în studiou („Cavalleria Rusticana, regia Giorgio Strehler, „Otello” și „Carmen”, regia Herbert von Karajan) — pînă la filmarea utilizînd, în exclusivitate, exterioare și decoruri naturale („Tosca” — regia Gianfranco de Bosio). Toate aceste realizări au însă un numitor comun: o respectuoasă dragoste față de opera muzicală, o fidelitate absolută față de spiritul în care a fost ea creată.

Același respect și dragoste le găsim și la originea temerării întreprinderi a Televiziunii române: ecranizarea, în anul 1981, a capodoperei enesiene *Oedip*. Apelînd la nume de prestigiu ale scenei noastre lirice (David Ohanesian, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Dan Zancu, Veronica Girbu), căutînd în decorul auster al cheilor Dobrogei echivalențe vizuale pentru trăirile intense dramatice ale personajelor, dînd curs sugestiilor vizuale conținute de partitura muzicală, regizoarea Olimpia Arghir și realizatoarea Constanta Drobotă reușesc să meargă dincolo de forme, culori, acțiune, pentru a pătrunde în substanța și sensul acestei tragedii lirice, de profundă esență umană.

Nu putem încheia acest capitol important din existența operei pe ecran fără a ne opri, cîteva momente, asupra ecranizării *Flautului fermecat* de Mozart.

Un act de cultură

În filmul pe care regizorul suedez Ingmar Bergman îl realizează, în 1975, după această capodoperă a teatrului liric, unul dintre personaje (Sarraströ) afirmă: „Dragostea adevărată dintre doi oameni este începutul înțelepciunii”. Aceste cuvinte introduse de Bergman — singura modificare operată, de altfel, în libret, — dau cheia acestui film-opera. *Flautul fermecat* este un imn închinat iubirii, iubirii dintre oameni, iubirii pentru oameni, iubirii pentru Mozart. De altfel, chiar de la începutul turnărilor, Ingmar Bergman își declară explicit do-

rința de a respecta intrutotul opera mozartiană, spiritul în care a fost ea creată: „Intenția mea, realizînd *Flautul fermecat* pentru televiziune, este să creez o versiune destinată tuturor categoriilor, indiferent de vîrstă, ale publicului. De fapt, în acest mod a fost el conceput și prezentat pe scena micului teatru vienez unde, în 1791, a avut loc premiera. La origine, această operă s-a adresat unui public nerăbdător, gălăgios, curios și dificil caruia îi plăcea să ridă mult. Pentru el Schikaneder a scris libretul și Mozart muzica”.

Asadar, regizorul suedez — pro-

Iubim opera
pentru că acolo
pasiunile
sînt întotdeauna
clare, esențiale,
totale

fund cunoscător al lumii spectacolului — știe că se afla în fața unei *singspiel*, adică o varietate de operă-bufă în care miraculosul își dă mina cu profanul, burlescul cu fantasticul, naivitatea cu rafinamentul. Or, dificultatea constă în a transfera intact pe ecran tot acest univers feeric, populat de zeițe și personaje alegorice, care numai aici, pe scindurile scenei, își justifică, cu adevărat, rațiunea de a fi. Inteligența și intuiția, care-i sînt proprii acestui mare artist, îl fac pe Bergman să înțeleagă că, în *Flautul fermecat*, apelarea la limbajul cinematografic nu trebuie înțeleasă drept o posibilitate oferită realizatoru-

lui de a depăși limitele impuse de teatru; ci, mai degrabă, ca un mijloc de a reconstitui un anumit gen de spectacol — așa cum procedase, odinioară, Laurence Olivier în *Henric al V-lea*.

Prin această ecranizare a capodoperei mozartiene, Ingmar Bergman realizează o operă artistică finită și completă prin ea însăși. Un autentic act de cultură.

Ce e vechi a murit, ce e nou nu
s-a născut încă

După ce, în anii '60—'70, efortul unor personalități ale spectacolului muzical (Herbert von Karajan) sau teatral (Giorgio Strehler) a consolidat întreprinderea lui Jean-Pierre Ponnelle de a transforma o creație hibridă (opera filmată) într-un gen artistic de sine statător (filmul de operă), iată că, în ultimul deceniu și jumătate asistăm la replica dată de oamenii de film. Nume dintre cele mai celebre ale celei de-a șaptea arte invadează lumea teatrului liric, căutînd s-o revitalizeze, fie prin montări de scenă (John Schlesinger cu „Povestirile lui Hoffmann” și „Cavalerul rozelor”, la Covent-Garden; Ken Russell cu „Faust”, la Viena; Werner Herzog cu „Lohengrin”, la Bayreuth), fie prin filme de operă. Lui Ingmar Bergman îi urmează curînd Joseph Losey (*Don Giovanni* — 1979), Francesco Rosi (*Carmen* 1984), Franco Zeffirelli *Cavalleria Rusticana* și *Paiațe* — 1980, *La Traviata* — 1982, *Otello* — 1986). Odată cu el filmul-opera intră în zodia filmului de autor. Universul faptic, afectiv, ideatic și, uneori, chiar cel muzical al operei își pierde identitatea, devenind sursă, argument sau demonstrație într-o creație realizată pe o temă dată.

Don Giovanni al lui Losey stă mai puțin sub semnul lui Mozart și mai mult sub cel al motto-ului împrumutat din Gramsci: „Ce e vechi a murit, ce e nou nu s-a născut încă. În acest interludiu iese la iveală o lume cu simptome morbide”. O lume de plăceri își trăiește cu disperare și încredințare ultimele clipe. Cantitatea primează asupra calității („O mie trei” anunță, zeflemitor, Leporello performanța lui don Giovanni), identitatea nu mai contează (femeia dorită poate fi blondă sau brună, slabă sau grasă, tinăra sau bătrînă, mlădie sau scundă). E o lume de carnaval (de unde frecvența măștilor purtate, la propriu, de personaje), o lume a aparențelor (don Giovanni cucerește camerista Elvirei sub înfașșurarea lui Leporello). Ambiguitatea domnește (lăitmotiv al multor filme semnate de Losey). Nimic nu e stabil, cert. Constantă e doar metamorfoza: totul capătă mai multe înfașări și are mai multe sensuri, un element devine complementar altuia. Natura și exterioarele sînt teatralizate (Vicenza palatelor lui Palladio sau Veneția lagunelor), interioarele, invadate de o lumină crudă, sînt lipsite de intimitate. Sîntem departe de lumea seducătoare, surizătoare, armonioasă și tandră a personajelor mozartiene. Excesive în trăiri și sentimente, cele ale lui Losey își clamează dragostea (donna Elvira), răzbunarea (donna Anna), cinismul (don Giovanni), fidelitatea (don Ottavio). Leporello nu mai este valetul isteț, nonsalant, vesel și puțin lichelet (dar nu foarte-mulț), ci un parvenit încrunțat, ros de invidii,

ambitii și orgolii care îl detestă pe don Giovanni. Și asta, nu atât pentru că el, Leporello, este silit să-i fie servitor, ci mai ales pentru că nu-l poate fi stăpîn (relația stăpîn-servitor, o altă temă frecventă la cineaștul englez).

Dar, chiar dacă filmul reinterpretează lumea ce populează opera lui Mozart, el îi rămîne fidel marelui compozitor în profunzime, prin respectul arătat esenței: ambiguitatea, proprie universului creat de Losey, există și se justifică numai prin barocul capodoperei mozartiene „Don Giovanni”.

Regia ca „summa”

„Iubesc opera — declara într-un interviu Franco Zeffirelli — fiindcă aici pasiunile sînt totdeauna clare, esențiale, fundamentale: ura este ură, dragostea este dragoste. Apoi, opera este „summa” tuturor formelor de spectacol: cînt, muzică, balet, pictură, toate muzele se întîlnesc aici”. Privindu-i, însă, filmele-opera înțelegi că pentru Zeffirelli, summum în materie de regie nu e opera, ci filmul, și că mai mult decît opera, cineaștul italian

iubeste cinematograful. Pentru a-l sluji nimic nu i se pare o blasfemie. „M-am purtat cu Verdi așa cum s-a purtat el cu Shakespeare: i-a tăiat un act din dramă. El a făcut-o pentru muzică. Eu pentru film”, răspunde cineastul celor ce-i reproșează nenumăratele ciutiri operate în partitura lui „Otello”. Inadvertența istorică nu-l sperie. În „Paiațe”, o trupă de comedia dell' arte cutureia o Italie postbelică. Căci, pare a replica Zeffirelli, verismului în muzică nu-i corespunde, oare, neorealismul în film? Citită cu ochiul lacom de spectacol cinematografic al regizorului, burgheza dramă din „Traviata”—model de operă „intimistă”, cum ne asigură un specialist al genului, Jacques Bougeois, — se consumă în grandioase și opulente saloane princiare, ticsite de oglinzi, candelabre, luminări, statuete, veselă și populate de cete de figuranți. Dar încadraturile, rafinat gîdite, au valoare picturală, plan detaliile, inteligent distribuite, sînt relevante în context, prim planurile disecă cu luciditate trăirile personajelor, iar mișcările de aparat comentează — uneori induioșate, alteori ironice — acțiunea.

În acest univers, al cărui singur și despotic stăpîn e regizorul, partitura muzicală devine un simplu element.

Și, adeseori, nu unul dintre cele mai importante. De aceea, ea poate fi **condensată** (prin amputări de arii, duete, scene etc.), **dilatată** (prin reluarea „în buclă” a unor pasaje sau prin imbogățirea cu „numere” ce nu fac parte din muzica operei) și, totdeauna, **mixată** (cu „zgomote de pași, scîrțit de uși și ferestre, hohote de rîs, clinchet de pahare, zangănit de spade etc.).

Atitudinea lui Zeffirelli poate să pară în ochii și, mai ales, în urechile multor „purști” ai operei lirice drept irreverențioasă. Căci, desființînd tabuuri, persiflînd tradiții, el devine un iconoclast. Dar, chiar atunci cînd trădează arii și compozitori în parte, cineastul rămîne credincios Operei în însuși spiritul care i-a dat viață și personalitate: trăiri puternice și emoții coplesitoare într-un spectacol captivant. Prin filmele sale operă, Franco Zeffirelli face o profesiune de credință din mărturisirea unuia dintre compozitorii de prestigiu ai secolului XX, Luigi Dallapiccola: „Cel ce crede în Teatrul muzical, cel care face să trăiască personajele sale, simte că Opera nu cunoaște nici limite, nici granițe, că totul este posibil, că lumea irealului îi aparține și că absurdul poate deveni uneori sublim”.

Viorica BUCUR

Gina Lollobrigida și Sophia Loren și-au depus în repetate rînduri candidaturile pentru Carmen.



sonorul!

...Și capătă glas i imaginea

O voce românească
de răsunet mondial:
Darclee
în interpretarea
Silviei Popovici;
canta Artă Florescu

Relația dintre film și muzică nu e una oarecare și nici de ultima oră. Din frageda pruncie a cinematografului sonor imaginea s-a legat pentru totdeauna (casă de piatră, ca în căsniciile lungi și fericite) de sunetul ce adăuga o nouă dimensiune, expresie a spațiului tridimensional. Fotografia rămânând, altminteri, mută. Ca nu a fost prea lesne să se ajungă la un mod de exprimare cât mai fidel al acestui mariaj (mixaj) stau dovadă cele câteva decenii de căutări tehnico-stiințifice, destule eșecuri, dar și răsunătoare izbini care, însă, au deschis alte perspective, puțin banuite, estetic-artistice, filmului și cinematografului în general. Chiar și ca industrie, sonorul a ridicat cifra de afaceri cu încă un rînd de zerouri. Că la început, cineaști de anvergură unor Pudovkin, Eisenstein, Chaplin, "Nimicesc marea frumusețe a tăcerii" sau ca Erich von Stroheim priveau cu mefiență noile achiziții, "sonore" pare cumva de înțeles. Filmul pierde, parțial cel puțin, din plasticitatea și expresivitatea la care puținătatea mijloacelor de exprimare îl constrinseseră, dar cîștiga, s-a dovedit cu vîrf și îndesat, în autenticitate și veridicitate.

Notă subiectivă

Pe de o parte, imaginea urmărea

**Cînd a apărut
sonorul,
mulți dintre
marii cineaști
au spus că
„marea frumusețe
a tăcerii
a fost nimicită”**

redarea strictă a unor evenimente. Sonorul, implicit muzica, a încercat să introducă o notă subiectivă asupra celor petrecute. Se includea în film un întreg univers. S-a spus — și se mai spune și azi, chiar dacă mai rar — că muzica dă tonul. Este adevărat în mare, dar, poate, inexact în mic, în film, muzica cooperează cu coloana sonoră (mai mult sau mai puțin muzicală): vocea umană, explozia unei bombe, pufaitul unei locomotive, mînșatul unei pisici, scîrțitul unor uși

sau foșnetul unor frunze — iată-ne, doar prin sunet, în plină atmosferă cehoviană — toate acestea au devenit din fapte (brute) de viață, elemente de film.

Exemple sînt la îndemîna oricui. (Să mai reamintim doar că George Enescu a inclus în partitura capodoperei sale „Oedip” o împușcătură de pistol). Filmul a capătat glas, s-a însuflețit depășind naturalismul elementar (dar și poetic, plastic, expresiv în momentele sale de artă adevărată) al filmului mut. Imaginea a capătat glas, s-a însuflețit. Pe acest fond al umanizării (sonore) a peliculei s-a dezvoltat muzica de film, a capătat, din ce în ce mai mult, un rol și un loc bine definit în mecanismul complex al cinematografului. Prestigiosii muzicieni, compozitori și interpreți au luat parte, de-a lungul deceniilor ce au urmat, la această aventură muzicală. Filmica. Chiar atunci cînd filmul nu a fost muzical. Cu atît mai mult cînd subiectul trata vieți de muzicieni sau de interpreți virtuoz de mare celebritate. În puțini ani, cinematografia și-a adjudecat noi colaborări și mulți colaboratori de prestigiu. Pianiste domnișoare bătrîne au fost date uitării iar prim-planul a fost ocupat de nume sonore, de la Stravinski, Prokofiev și Sostakovici pînă la Darius Milhaud și Paul Constantinescu. De la Dumitru Capoianu și Anatol Vieru la

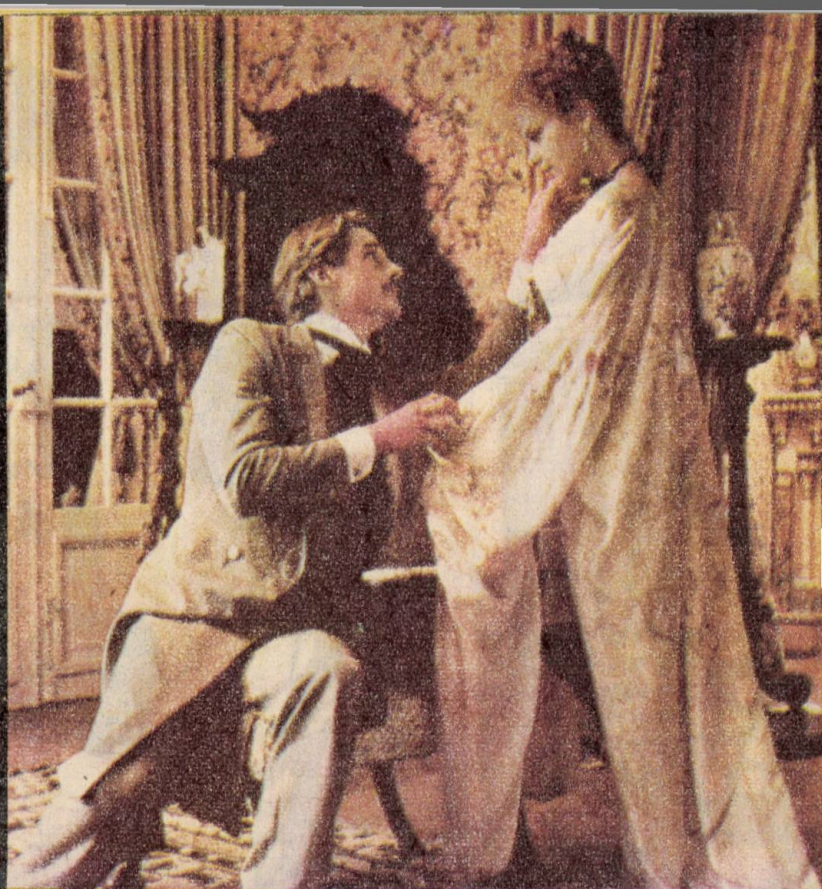
regretatii Dorin Liviu Zaharia și Richard Oschanitsky cărora filmul românesc le datorează atât. Inutil să înșiruim titluri de filme și să dăm nume de muzicieni. Putem face doar câteva precizări. Prima ar fi legată de filmul — așa zis — muzical. Cu numeroșii săi admiratori, de la adolescenții exuberanți până la bătrâni nostalgici. Acest lucru, însemnând acoperirea unei plaje largi de preferințe, de la *Help* și *Woodstock* până la *Sunetul Muzicii*, *My Fair Lady*, *Darclée* și *Toată lumea ride cîntă și dansează*. Să spunem. Lucrurile sînt clare și evidente: muzică, muzică, muzică; restul e doar un pretext. Ar fi apoi spectacolele — de mare ținută artistică și cu distribuții prestigioase de operă (filme). Un *Don Giovanni* (cu Plácido Domingo și Kiri Te Kanawa sau *Otello*-ul lui Zeffirelli. Astea ar fi filmele în care-muzica în sine își ia partea leului.

O miză mai înaltă

Ar mai fi apoi, filmele-filme în marea lor majoritate, unde ea, muzica, dar și sonorul, se pun în slujba unui sens mai înalt. Să dăm câteva exemple, cumva clasice, în filmul realizat după romanul lui Proust „În căutarea timpului pierdut” — acea mică frază din Sonata lui Vinteuil — pentru a cărui decriptare a curs destulă cerneală din partea analiștilor de tot soiul, în legenda ei fiind implicat și numele marelui nostru muzician George Enescu — declanșează nu atât un lanț evenimential cît o *atmosferă*. Ea impregnează atât salonul soților Verdurin, dar și lumea ce-l frecventează, ea, muzica, implantînd o anume lentoare și melancolie, un *spleen*, dar și o neliniște ce exprimă cu brio personajele. Atît Proust cît și regizorul Volker Schlöndorff reușesc să impletească această muzică implicită a scriiturii și a imaginilor, transfigurînd întregul și dîndu-i o semnificație, o miză mai înaltă, extramuzicală, artistică.

Intr-un alt film, sovietic de această dată, de un mare dramatism ca *Blocada Leningradului*, muzica lui Hacıaturian din celebra simfonie „cu clopote” exprimă sonor toată vîltoarea și tragedia umană din aprigele zile de război. Partitura tensionată cu folosirea intensă a alăturilor și a percuției împlinesc ceea ce imaginile — singure — ar fi redat cu o mai mică elocvență. Exemplele se pot multiplica, fiecare spectator e capabil — forțîndu-și puțin memoria vizuală cît și cea auditivă — să aducă propriile lui mărturii. Sigur că un anume subiectivism va persista: nu toți vibrăm în același mod în fața acelor filme. Despre muzică putem spune același lucru. De aceea, revenind la filmele-filme, putem spune că ele înglobează muzica într-un univers particular ce-i dă o notă aparte. Că el va fi o capodoperă sau un film oarecare, de serie, ar fi o altă socoteală. Oricum, muzica participă la realitatea materială, sonoră, cît și la cea expresivă prin care sunetele (naturale sau artificiale, „de efect”) contribuie la edificarea întregului eșafodaj artistic. Se constituie astfel o nouă configurație a realului în care estetica epico-narativă și credibilitatea audio-vizuală se cuplează printr-o fericită simbioză.

Bedros HORASANGIAN



Sonatele lui César Franckacompaniate de trîlîrile lui Marcel Proust (*O dragoste a lui Swann* cu Ornella Muti și Jeremy Irons)

Musical, dar cu puternice accente civice (Julie Andrews și Christopher Plummer în *Sunetul muzicii*)



filmul
din filme

**Ficțiune?
Realitate?
Noțiuni
interșanjabile
în *Roza purpurie
din Cairo*
de Woody Allen
(cu Mia Farrow
și Jeff Daniels)**



Fața nevăzută a planetei cinema

Obsedat de subiectele de mare atracție, cinematograful a descoperit de mult că însăși uzina de vise este o temă cu vînoșcoace. Imensa curiozitate a spectatorilor față de tot ceea ce se petrece în „culisele filmului” poate fi potolită nu numai cu ajutorul revistelor ilustrate și a televiziunii, ci și prin mijlocirea ecranului. Interesul față de destinele starurilor, dar și față de toți meseriașii care se agită pe platoul de filmare poate fi satisfăcut de peliculele-autoportret cu intenții declarate, de obicei, autocritice. Tînta principală a acestora: expunerea feței nevăzute a, așa zisei, fascinante lumi. Adevăruri dure despre „negustoria de visuri” care este, uneori, industria cinematografică, spun, mai cu seamă, acei cinești care au încercat să demoleze mitologia hollywoodiană și

care, demistificînd-o, au găsit prilejul de a se răfi cu un sistem de producție potrivit aspirațiilor lor de a impune adevăratele valori.

Hollywood în filme

Atît de multe sînt peliculele ce portretizează cea mai veche cetate cinematografică încît „Hollywood în filme” este o temă indexată de toate dicționarele serioase de cinema. Cu mici excepții, cineastii se apropie de acest subiect animați de intenții polemice și pamfletare. Excepțiile există, firește. Este de pildă cazul lui Peter Bogdanovich, criticul trecut în tabara realizatorilor care evocă în *Din lumea*

filmului de altădată anii premergători înălțării marilor studiouri californiene. Regizorul omagiază entuziasmul inventivilor pionieri ce s-au străduit să scoată cinematograful din rîndul distracțiilor de bilci, au reușit să-i articuleze un limbaj specific și să-i cîștige statutul de artă. Pe fundalul unor întâmplări cu umor și suspens se proiectează o reverență respectuoasă în fața unui cineast revoluționar al „marelui Mut”, David Wark Griffith. Aceeași personalitate este omagiată de frații Paolo și Vittorio Taviani în *Bună dimineața, Babilonia* unde cel dintîi mare regizor al industriei filmului este „surprins” în timpul turnării *Intoleranței*, faimoasa superproducție deschizătoare de noi drumuri. Dezvăluirea „culiselor” legendarului Hollywood alcătuit, la vremea aceea, din

cîteva barăci, conține trimiteri ironice la adresa tiraniciilor directori de film sau a naivității poveștilor ce se filmează în epocă, dar evocarea este străbătută de același afectuos, respectuos ton inspirat de curajul și perseverența înaintașilor.

Asemenea omagii față de mari personalități ale filmului prind contur și în peliculele ce zugrăvesc mai sarcastic Hollywoodul. Distribuind-o în **Bulevardul amurgului** pe Gloria Swanson, vedetă căzută în uitare odată cu instaurarea sonorului, într-un rol asemănător destinului său, regizorul Billy Wilder lansează un rechizitoriu împotriva necrutătorului „obicei” hollywoodian de a se debarasa imediat de actorii sau de realizatorii a căror popularitate înregistrează o oarecare scădere. Autorul atasează și alte dovezi demonstrației sale, alte „cazuri” elocvente: Erich von Stroheim, în rol și în viață fost regizor de succes, devenit sofer, și Buster Keaton apărind, așa cum arăta în 1950, tragic îmbătrânit și marcat de conștiința propriei decăderi. Billy Wilder și-a continuat pamfletul antihollywoodian într-un film mai recent, **Mitul Federei**, o nouă tentativă de demontare a mecanismului fabricării vedetelor cu trimiteri evidente la o altă fascinantă biografie, cea a Gretei Garbo. Toate peliculele inspirate de cazuri reale dezvăluie, mai aluziv sau mai tranșant, incredibilele jեսături de tranzacții și de intrigi care asigură lansarea unor staruri și întreținerea popularității acestora, afacerismul producătorilor, magnatii care dispun de viața personală a interpretelor desemnați să devină idoli pe placul multimilor. Și **Harlow** de Gordon Douglas și **Valentino** de Ken Russell și **Frances**, biografie, deloc romanțată, a actriței Frances Farmer semnată de Graeme Clifford, conțin amănunte zguduitoare despre felul în care aceste vedete au fost devorate de star-sistem și au fost sacrificate pentru vina de a fi încetat să mai corespundă cu imaginea care le-a fost croită. Sarcastice descrieri ale mediului hollywoodian care înalță compromisiul la rang de principiu întâlnim și în **Față în față** (Frumosul și uritul) de Vincente Minnelli, **Contesa descultă** de Joseph Mankiewicz, **Myra Breckinridge** de Michael Sarne, **Ce s-a întâmplat cu Baby Jane?** de Robert Aldrich, **Petrecerea sălbatică** de James Ivory, **Ultimul nabab** de Elia Kazan sau în recentul serial **Dantelă** regizat de Billy Hale. O lucidă și ironică incursiune în „culisele” Hollywoodului este și filmul **Malice in Wonderland** (**Malicie în țara minunilor**) regizat de Gus Tryconis, difuzat de televiziunea noastră sub titlul **Înfruntarea**, o altă reconstituire de cazuri reale. De data aceasta, în prim plan nu se mai situează vedetele, ci presa de scandal ce teroriza, în anii '30—40, pe idoli ecranului. Cronicara evenimentelor mondene, Louella Parson (jucată în verva de Liz Taylor), se întrece în afirmații veninoase și „dezvăluiri” picante pe seama vedetelor, cu rivala ei profesională, Hedda Hopper (interpretată de subțila Jane Alexander). Din înfruntarea și supralicitările celor două „otrăvuri”, cum se autointitulează cu mândrie, rezultă cîteva divorțuri, cîteva sinucideri, compromiterea unei premiere, apusul unor cariere. Calcatul peste cadavre devine pentru așa zișele ziariste o acțiune la propriu, im-

plicațiile umane ale scandalurilor provocate de ele neinteresînd, în general, în „miraculoasă” cetate unde nici un sacrificiu nu este prea mare pe altarul celebrității. Artificialitatea acestui mediu și monstruoasele deformări de caracter ale protagoniștilor lui apar chiar și într-o peliculă de sorginte polițistă ca **Oglinda spartă**, după Agatha Christie, unde crima, mai precis crimele, se petrec în sinul unei echipe de filmare. Portretele facute vedetelor sînt pline de sarcasm. Cele două dive ce joacă într-o superproducție cu

moasă cetate a cinematografului, demitizarea lumii filmului nu este o specialitate americană. Dorința cineastilor de a-și exprima prin pelicule aspirațiile și deziluziile legate de propria meserie pare chiar mai puternică pe continentul nostru. Cu toate că profesioniștii care forfotesc, cu și fără rost, în celebra **Noapte americană** a francezului François Truffaut sînt, oarecum, ironizați și sarjați, ca niște specimene foarte reprezentative pentru vanitățile și ticurile oamenilor din acest mediu, concluzia regizorului este scandată insistent de personajele sale: „cinematograful este mai bun decît viața”. Contestatar prin vocație, autorul nu a încetat de-a lungul întregii sale cariere să polemizeze cu un anume mod de a face film, cu un anume stil de a scrie despre film, rămîind însă partizan fanatic al ideii de film cu majuscule, ca arta cea mai capabilă să acorde armonie dezordinii lumii. Chiar dacă nu împărtășește exuberanța lui Truffaut, polonezul Andrzej Wajda omagiază și el, în **Totul de vinzare**, posibilitățile acestei arte de a investiga realitatea și de a o influența, analizînd cu surprinzătoare nuanțe un raport fascinant: cinematograful-viață. Sacrificii dureroase pe care le fac slujitorii filmului și mai ales actorii ce-și dezvăluie, pe ecran, partea cea mai intimă a eului lor apar în pelicula sa ca necesare. Groțeski sau tragice în excesele lor, dar necesare. Fără de ele „spectacolul nu poate merge înainte”.

Demitizînd și el lumea filmului, Federico Fellini analizează substanța însăși a cinematografului în complexa sa artă poetică 8 1/2, poate cea mai autobiografică „piesă” din filmografia sa atît de apăsătoare autobiografică. Pe protagonistul, regizor de meserie (in-

Critici occidentali trecuți de cealaltă parte a baricadei cinematografice

temă istorică își dispută intimitatea punînd la bătaie toate mijloacele, de la seducția personală pînă la invectivă și calomnie, aflîndu-se într-un permanent meci de replici grosolane rostite însă cu surisul pe buze. Surisul fără de care, nu-i așa, nu se poate concepe un star.

Demitizarea-confesiune

Deși Hollywoodul este cea mai fa-

Figurantul, ca personaj principal (Emilia Dobrin-Besoian și Geo Barton în *Secvențe* de Alexandru Tatos)





**Biografia unei vedete care este și autobiografia
unui (star) sistem
(Francis Farmer în viață și recreată de Jessica Lange)**

terpretat de Marcello Mastroianni, toată lumea îl acuză, mai în glumă, mai în serios, că este mincinos. Și iubita care îl bănuiește îndrăgostit de actrița principală; și scenaristul obsedat de ideea că îi modifică, pe nesimțite, scenariul; și soția oripilată de descoperirea că dialogurile lor conjugale au fost transformate în replici de film. Dar alter-ego-ul lui Fellini își vede mai departe de metodele sale, derutându-i pe toți. Cu aerul său visător, continuă să-i metamorfozeze pe cei din jur în personaje și să-și ames-



**Plăcerea
(narcisistă?)
de a se povesti
pe ei înșiși**

tece visele personale cu cele proiectate pe ecran. Exact cum procedează faimosul regizor italian care nu se sfiște să declare: „Îmi place să povestesc minciuni, să inventez povești, și să istorisesc, despre lucrurile pe care le-am văzut și despre personajele pe care le-am întâlnit. Îmi place, mai ales, să mă povestesc pe mine însumi”. Animat de același impuls de a se dezvălui pe sine, el merge cu sinceritatea și mai departe în autoportretul pe care și-l face în **Interviu**. De data aceasta însuși Fellini îl joacă pe Fellini. Pretextul confesiunii personale este interviul acordat unei echipe de la televiziunea japoneză. La întrebările stupide, regizorul răspunde cu mormăieli și încearcă să submineze imaginile clișeu despre „universul fellinian”. Jurnaliștii niponi îl urmăresc pas cu pas, se întâlnesc cu actorii „de suflet”, Marcello Mastroianni și Anita Ekberg, sau cu figuranții cu fizionomii frapante, se plimbă pe platourile de la „Cinecittà” printre decoruri de superproducție și mașiniști (savuroasă scena cu mașiniștii care dejunează în burta unui elefant de mucava), păstrind în toată această explorare prin culise o mină de încintare infantilă, afișând mulțumirea celui care are ocazia să-și confirme niste păreri de nezdruccinat. Iată-l pe jovialul Marcello, optimist, ca întotdeauna, deși filmează într-o naclă de balon un „publicitar” și este machiat gros pentru acoperirea ridurilor; iată-o pe monumentală Anita cu aceleași plete platinat ca în **La dolce vita**, dar cu atâtea kilograme în plus cîți ani au trecut de la premieră și iată-o și pe Julietta Masina (de atunci) veghind la fericirea personală a maestrului. Fellini ne clatină impresia că „toate sînt la locul lor” și pune față în față trecutul cu prezentul citind celebra secvență cu scăldatul blondei dive în Fontana di Trevi, sub ochii uimiți ai junelui prim preferat, făcîndu-i pe Mastroianni, pe Ekberg și pe spectatori să simtă că și pentru oamenii de cinema „fugit irreparabile tempus”. În tot acest **interviu**, el afișează un aer de „vecchio leone”, își face ostentiv bilanțul și, zîmbind complice, pare că spune „nu-i așa, c-am îmbătrînit?”. Cu toată nostalgia rememorării, regizorul nu-și pierde cheful de farse și iată-l făcînd din secvența cavalcadei indienilor în exterioarele improprie de la „Cinecittà” o mică bijuterie umoristică. O ploaie torențială întrerupe brusc și probele de filmare și interviul, lăsînd în coadă de pește ceea ce începuse ca „o confesiune de maestru în criza de inspirație”.

Ceea ce demonstrează însă strălucit acest „credo” este că tot ce atinge Fellini se transformă în cinema. Chiar și „culisele” filmului. Recuzita este derizorie și trucurile sînt cunoscute, dar el știe să le folosească și să ne încinte cu ele ca nimeni altul, pentru că el, regizorul, este „il poeta”. Cam așa s-ar putea rezuma această nouă „profesiune de credință” a lui Fellini.

Dana DUMA





a vedea,
a revedea

**O declarație
de dragoste
pentru profesiunea
de cineast
(Jean-Pierre L  aud,
Jacqueline Bisset,
Fr  ois Truffaut
in *Noaptea americană*)**

Un cinema numit tandrețe

Mulţi dintre marii regizori ai lumii nu au studiat în școli  i universita i. Ei au învățat cum se fac filme v zindu-le  i, mai ales, rev zindu-le  i r srev zundu-le în sălile de cinema  i în cinemateci. Printre cine stii autodidacți

se numără  i Fr  ois Truffaut. El a început prin a fi „simplu spectator”. Apoi a scris despre filmele pe care le vedea. Prin urmare, a fost critic. Apoi, a încercat „să le facă”. Multe dintre filmele sale au devenit, la rîndul lor, o școală de cinema.

Voce dulce, suris întotdeauna amical, o unică pasiune: filmul. Pasiune întreruptă cu brutalitate la doar 52 de ani. „Moartea, spusese Fr  ois Truffaut, cu pu in  vreme înainte de acest deznod mint care a lăsat cinematograful în doliu, nici nu mă obsedează, nici nu mă neliniste te. Dacă scenariile mele se s r esc, adesea, prin moarte, eu văd în ea o împlinire  i un anume fel de a spune că viața

merita să fie trăită.  n fond, este un s r sit fericit”.

 ar despre ce fel de fericire ar putea fi vorba, dacă ne g ndim că cel ce rostise aceste cuvinte  si propusese să facă vreo 50 de filme  i, p n  atunci, făcuse doar 20. Cu at t mai mult, cu c t tot el declarase, relev nd bucuria pe care i-o dădea profesiunea de cineast: „ mi este aproape egal rezultatul, dacă voi fi capabil să

fac filmele la care visez!” Nu a mai fost.

Truffaut a avut doi mentori, nicio-d t  dezmin i i,  i crea ia sa a oscilat parcă, întotdeauna, între lirismul lui Renoir  i eficiența lui Hitchcock. „Am admirat întotdeauna la ei faptul că au preferat munca, propriei persoane”, spunea Truffaut, f c ndu- i un indirect autoportret.



Doi regizori pivot ai filmului francez:
Jean Renoir și François Truffaut

Un strigăt în apărarea culturii: *Fahrenheit 451*
(Julie Christie și Oscar Werner)

451



Trei filme i-au adus, în copilărie, revelația cinematografului. **Paradisul pierdut** al lui Gance, când avea opt ani. Atunci s-a lăsat pentru prima dată vrăjit de magia imaginilor: „O sală întreagă plîngea în întuneric!” **Trubadurul diavolului** al lui Carné, când avea zece ani. Vede filmul, într-o dimineață, când chiulește de la școală. În după-amiaza aceleasi zile, mătușa sa îl invită la cinema să vadă noul film din cartier. Neputînd să măturisească că îl văzuse, mai merge o dată. Atunci, are a doua revelație. Înțelege importanța revederii „unui film, căci „numai după ce ai aflat povestea, poți descoperi detaliile care te fac să reîtraiești actul creației însăși”. În sfîrșit, avea 14 ani cînd descoperă **Cetățeanul Kane**, chiar în zilele eliberării Franței: „Pentru mine eliberarea a fost întîlnirea cu Welles; pentru mine, din acea clipă, singurul gînd a fost să înființez un cineclub”. Prietenul său de „chiul” cinematografic, Robert Lachenay, va scrie peste ani: „Pentru a face rost de bani de cinema, faceam programe săptămînale, pentru că, în 1944, în timpul ocupației, nu existau reviste de cinema. Simbăta făceam turul cinematografelor din arondismentul 17 pînă la Etoile, luam programarea: o scriam de mîină în cite 20 de exemplare și apoi le vindeam. Așa ne asiguram și săptămîna noastră cinematografică”.

De atunci, cea mai mare parte din timp Truffaut l-a petrecut în întunericul sălilor de cinema: „Am început să cercetez ce se află în spatele filmului. De la un anumit moment am început să notez numele regizorului care mi-a plăcut și să-mi fac acasă dosare cu filmele văzute. Apoi, am început să scriu despre filme”.

Dar înainte de a ajunge cineast urma să învețe viața. Fuge de acasă. Ajunge, pentru scurtă vreme la o școală de corecție (**Cele 400 de lovituri** încep să se contureze). Criticul André Bazin îl ia sub protecția sa. La 18 ani, publică în „Buletinul Clubului iubitorului de film” din Cartierul latin prima sa cronică cinematografică la **Regula jocului** a lui Renoir și în următorii ani va semna rubrici de cinema la publicațiile **Arts**, **La Parisienne**, **Le Temps de Paris** și la **Radio-cinéma** (pînă în 1959). Iată cum își va defini, peste ani, activitatea sa de critic: „Cînd nu-mi plăcea un film eram de o rea credință totală. Vroiam, cu orice preț, să împiedic publicul să meargă să-l vadă. Cred că acționam din orgoliu. Doream, din toate puterile, să nu fiu doar citit, ci și ascultat”. Ca regizor, optica sa se va schimba: „Este tot atît de greu să faci un film prost, cit și unul bun. Din momentul în care ai cunoscut munca, durerea, angoasele și, desigur, plăcerea cu care se face un film, nu-l mai poți critica într-o manieră oarbă, violentă, chiar dacă îi faci o critică constructivă. Ceea ce este teribil este că fiecare are dreptatea lui”, spunea Truffaut trecînd, cu sinceritatea-i caracteristică, punea dintre critic și creator.

În timpul serviciului militar, este trimis în Indochina, dar se îndrăgostește și dezertează (ciclul filmelor cu Antoine Doinel se prefigurează). Tot André Bazin îl sfătuiește să se predea autorităților. În trenul care-l conducea spre detenția militară, citește un număr din „Cahiers du Cinéma”. Nu



Subiectul subiectelor filmelor sale: iubirea
(Isabelle Adjani și regizorul-interpret în *Adèle H.*)

după multă vreme, va face parte din colectivul redacțional al revistei care a dat fundamentul teoretic al Noului val, inaugurat chiar cu primul său film, *Cele 400 de lovituri*. Totuși, Truffaut, într-o declarație bilanț, își va atribui o altă filiație: „Sint opusul unui regizor de avangardă. Sint un nostalgic, stau cu fața întoarsă spre trecut. Nu am nici un fel de antene apte să capteze ce e modern. Înaintez ghidat doar de senzații”.

Cu o Bernadette Lafont cutreerind, pe bicicletă și cu pletele în vînt, străzile din Nîmes, el devine autorul unui prim scurt metraj: „Nu mi-a plăcut niciodată documentarul, doream să spun o poveste...”

Povestile sale în imagini au început. Eroul lui Truffaut nu s-a impus ca un om în general, ci ca un om individualizat, surprins în surisuri discrete, în mici confidențe, în amicale ironii, în micile mari nimicuri diurne, întotdeauna încălzite la focul unor sentimente cu cit mai ascunse, cu atît mai incandescente și apte de necontrolate izbucniri.

„Dragostea este subiectul subiectelor, de la *Jules și Jim* subiectele mele se situează mereu în mreața iubirii. Ea are un loc copleșitor în viață, în apartamente, pe stradă, în birouri, la ziare, în politică, în război, în reușită, în eșec, la sărbători, în piețe, în școli, în cazarmă, în avioane, — în așa fel încît, dacă mi s-ar dovedi, pe bază de statistică, că nouă din zece filme sint

de dragoste, aș răspunde că nu e deajuns”. Într-adevăr, de la *Jules și Jim* la *Piele califelată*, *Sărutări furate*, *Domiciliu conjugal*, *O fată frumoasă ca mine*, *Adèle H.* și pînă la ultimul său film, acea splendidă și răvașitoare poveste de dragoste din culisele unui teatru în zilele ocupației, *Ultimul metro*, cred că nu există cineast care să fi făcut cu atîtă discreție și totodată

„Un film
trebuie să aducă
o idee despre lume
și una
despre cinema...”

patimă o mai continuă și constantă apologie a iubirii.

Tot din dragoste, dar de astă dată din dragoste sa de cinema, a scris și realizat *Noaptea americană* (laureat al Oscarului, în 1973, pentru cel mai bun film străin al anului) și care a făcut din Truffaut cel mai iubit regizor francez (de la Renoir încôace) și dincolo de ocean.

O altă constantă a universului cinematografic al lui Truffaut a fost copilaria. El se „justifică”, ca un poet: „Pentru mine, a filma cu copii (*Cele 400 de lovituri*, *Copilul sălbatic* și atîtea alte schițe de portret ale copilăriei, de vîrstă sau de suflet, din filmele sale sau mereu nematurizatul său Antoine Doinel, eroul trilogiei sale sentimentale interpretat de Jean-Pierre L  aud la maturitate) este înainte de toate o imensă plăcere și o îmbogățire spirituală perpetuă. Nimic din ceea ce face parte din copilărie nu este lipsit de importanță. Copiii imită pe cei ce-i iubesc și maimuțăresc pe cei ce-i detestă, iar în final adulții sint caricaturile copiilor!”

lata crezul unui cineast inteligent, sensibil și, mai presus de toate, tandru. Pentru că Truffaut a avut față de cei ce l-au cunoscut personal, și nu doar prin intermediul filmelor sale, încă o calitate inestimabilă, cultul prieteniei și al tandreței. Prietenii și colaboratorii săi apropiați l-au prețuit și iubit. La prematura sa dispariție, ca un ultim omagiu, au simțit nevoia să adune într-un volum mărturiile sentimentelor ce i-au legat. Volumul, editat de revista *Cahiers du cin  ma*, este intitulat „Romanul Fran  ois Truffaut”, el face un portret indirect al cineastului at  tor filme ale tandreței pe care le dorim mereu rev  zute. D  m cuv  ntul citorva dintre prietenii și colaboratorii sa  .

Adina DARIAN



Catherine Deneuve:
„Se adapta personalității
fiecărui actor”

Jeanne Moreau:
„Un tolerant care ura
greșeala”



Ce spun regizorii?

Jean Luc Godard: „François a început să facă cinema... cu minile sale. Cîteva pete de cerneală, cîteva pietre aruncate într-o băltoacă. Îi plăcea să provoace. Un film, credea el, este ceva care se face de la sine, care vine și pleacă... Cînd își proiecta ideile pe ecran, ca atunci cînd a scris acel articol-program: „O anumite tendință a cinematografului francez”. François reproșa tuturor că nu se lăsau în voia cinematografului cînd fac un film. Pentru el intrarea într-un cinematograf însemna ieșirea din sine. Un film nu se făcea niciodată singur, în solitudine. Ecranul era o pagină albă, era lupul alb, dar lupul alb-ăsasin, cel de care vorbea Henri Langlois.

Iar despre criticul Truffaut, Godard a scris: „I-am avut pe Diderot, Baudelaire, Elie Faure, Malraux și... Truffaut. Nu am avut niciodată alți critici de artă.”

Milos Forman: „Ceea ce m-a mișcat întotdeauna la Truffaut, m-a uimit și nici n-am înțeles, a fost extrema sa timiditate. N-am avut niciodată ocazia să-l văd filmînd, dar, mi se părea, timiditatea sa nu se potrivea deloc cu postura regizorului în ochii actorilor, tehnicienilor, figuranților. Cred că s-a depășit în muncă, dar în viață era extrem de intimidat în fața a tot ceea ce se numeste performanță. Cînd ne întâlneam, prefera s-o facem în restaurante retrase, unde nu ne puteam întâlni cu persoane cunoscute sau acasă la el. Ce straniu era acasă la el... Îl respectam. Avea o calitate care

se impunea: integritatea. El era atît de onest față de toți ceilalți încît putea să spună, întotdeauna, exact tot ce gîndea fără să fie răutăcios sau să ofenseze. Chiar atunci cînd critica filme care-i dis plăcuseră, el știa să aleagă cuvintele, poate crude, dar niciodată cinice, rele, meschine. Explica întotdeauna lucrurile foarte clar (Claritatea înainte de toate, este, nu-i așa?, un precept francez). A dorit foarte mult să vadă *Amadeus*. Dar cînd am terminat filmul pentru el era prea tirziu. Era deja în afara realității.”

Claude Berry: „François începea prin a iubi un film, apoi începea să te iubească pe tine și sfîrșea iubindu-ți întreaga familie. Suferise atîta în propria familie, cînd era mic, încît le iubea pe ale altora. El era prietenul definitiv. Ceea ce admira, era pentru totdeauna. Își făcuse prin lumea pe unde umblase o mare familie de prieteni. Îi iubea. Nu numărul de ore sau zile petrecute împreună contau. Puteam să nu ne vedem șase luni, un an și, deodată, primeam un bilet sau un telefon. Ne întâlneam și nimic nu era schimbat. Nu uitase nimic din ceea ce fusese. Avea aceeași căldură, aceeași tandrețe, aceeași curiozitate, același real interes pentru tine, îi plăcea să descopere noi cinești și să-i ajute. Fizic era fragil. Se temea de apă. Cîteodată, foarte rar, cînd intra într-un bazin făcea doar turul piscinei, ținîndu-se de bordură. Pe plaja rămînea întotdeauna îmbrăcat și citea ziarele...”

Ce spun scenariștii?

Jean Louis Richard — colaboratorul său la *Pielea catifelată*, *Mireasa în negru*, *Fahrenheit 451*: „Își alegea scenariștii ca și cum ar fi deschis un catalog. Spunea: „Uite, pentru filmul asta e bun cutare”. François lucra, întotdeauna, diferit cu fiecare scenarist. Cînd lucram împreună, discutam ore întregi lucruri fără nici o legătură cu scenariul propriu-zis. Îmi spunea: „Ieri m-am întâlnit cu un tip care mi-a spus...”. Și adesea, acele discuții își făceau loc în scenariu. Scriam cîteodată fiecare în colțul nostru. Dialogurile întîme le scria Truffaut. Eu făceam restul, apoi ne confruntam. La sfîrșit, nu mai știam ale cui au fost replicile. Cînd ne certam, o făceam pînă

în pinzele albe. Am avut discuții aprige. Am scris, mai întîi, împreună, *Mireasa în negru*, dar nu a fost multumit. Am reluat singur scenariul, apoi i l-am dat să-l modifice. Pentru celelalte filme plecăm întotdeauna din Paris. *Pielea catifelată* l-am scris la Cannes. *Fahrenheit...* la Bruxelles. Directorul Cinematicii ne pregătea, în fiecare zi, să vedem două-trei filme. Abia după aceea ne azeam la lucru. Truffaut îmi spunea că sînt un constructor. Începeam întotdeauna printr-o vedere de ansamblu pentru a stabili ritmul filmului. Apoi marcam 30—35 de momente-cheie. Unele erau ulterior eliminate. Altele erau introduse. Fixam punctele forte, în acel

moment trebuia să se petreacă *acel* lucru. Există două feluri de regizori: cei care sînt mulțumiți de sine și cei care se îndoiesc. François făcea parte dintre cei care se îndoiau, dar o făceau într-un fel pozitiv. În orice caz, era poate singurul om cu adevărat modest dintre toți pe care i-am cunoscut. Toți cineștii pe care-i cunosc au măcar un dram de megalomanie. Nu l-am întîlnit niciodată la François. A făcut filme pentru că simțea că trebuie să le facă, dar nicio-

dată nu s-a luat drept un geniu. Iar noi toți eram mult mai pretențioși cu el, decît cu alții. Pentru că el era un om remarcabil. Avea atît de puține defecte, încît îți era și mai greu să le ierți. În timpul bolii a fost extraordinar. Nu și-a pierdut umorul nici o clipă. Ultima dată cînd ne-am văzut mi-a spus: „Împrumutați-mi revolverul. (Nu știu de ce, întotdeauna ne-am vorbit cu reverență), am să vi-l înapoiez, miine...” (Și a început să rîdă).“

Ce spun actorii?

Jean Claude Brialy: „Dintre noi toți. François era, fără îndoială, cel mai generos și mai clar în raționamente. Este un lucru foarte important pentru un actor. Cînd luai cu Godard trebuia să-l deciprezi. Chabrol te făcea, întotdeauna, să rîzi. Truffaut te făcea mai inteligent. Îți explica personajul cu o limpezime totală. Era extrem de precis și totodată nu-ți impunea nimic. Vorbea cu sensibilitate, cu emoție. Își puneia inteligența în slujba sensibilității și nu vice-versa. Îți explica atît de exact încît puteai crede uneori că e vorba numai de inteligența sa. În realitate totul venea din profunzime. El era un personaj extrem de grav și de chinat. Din acest punct de vedere, filmul care mi se pare că-l reprezintă cel mai bine este *Camera verde*, căci Truffaut era mai puțin ușuratic și mai puțin jongleur decît ni s-a arătat în *Noaptea americană*. Pentru fiecare scenă îți povestea o istorie. Îți spunea: „Vii din acea situație, înainte ți s-a întîmplat...” Și îți dădea detalii din viața cotidiană. Băuseși o cafea prea fierbinte sau prea rece etc., și te îndreptai către o altă situație, pe care ți-o explica tot în amănunțime, în așa fel încît ea începuse deja să te preocupe. Truffaut inscria fără încetare secvența, planul, în povestea particulară a personajului. Poveste care nu era, neapărat, cea dintîi. Avea darul povestirii. Știa să te capteze cînd vorbea și te simțea cuprins de o dorință ne bună să dai viață *acelui* personaj. Să-l faci cel mai frumos din cîte au fost. Chiar cînd interpreți un personaj secundar el tot îți facea biografia sa intimă careia, în acea clipă, îi acorda rolul principal. Era o stratagemă foarte utilă pentru actor. Toți actorii și toate actrițele se dădeau în vînt să joace pentru el. Iar el, după ce te alegea, îți lăsa impresia că tu erai cel așteptat de ani de zile! Asta făcea parte din farmecul său. Dar nu trebuia să cazi în capcană și să crezi că el fără tine ar fi fost în dificultate sau s-ar fi plictisit. El era posesorul acelei priviri vii care, cînd se așeza asupra cuiva, îți dădea senzația că este cel mai important. De aceea,

am avut cea mai neagră presimțire cînd l-am văzut la spital, imediat după ce se îmbolnavise. Mi-a spus atunci: „Încep să mă obișnuiesc cu ideea morții. Și privirea sa devenise tristă.”

Gérard Depardieu: „M-am simțit întotdeauna de aceeași parte a baricadei cu François. Avea o voință magnifică. Dar și o imensă doză de naivitate. Naivitate înseamnă să te lași posedat de o dorință. E rar. Dar el avea acest dar. Avea o mare inteligență în privința cinematografului și o imensă inocență în legătură cu lucrurile vieții.”

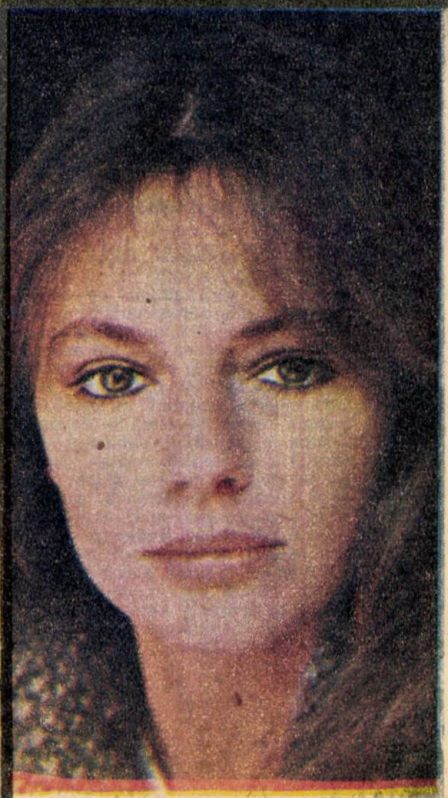
Catherine Deneuve: „Știa atît de bine să vorbească cu fiecare în parte după personalitatea sa. Își schimba tonul și își alegea cuvintele în funcție de fiecare actor. Nu l-am auzit niciodată să spună lucruri neplăcute unui actor de față cu un altul. Nu l-am văzut niciodată întrerupînd jocul unui actor. Truffaut știa că acest gest l-ar arunca într-o asemenea stare încît el nu va mai putea da nimic. Înainte de filmare el făcea cu noi o lectură extrem de precisă a rolurilor. De altfel, cînd citești un scenariu dialogat de Truffaut simți, în fiecare cuvînt, privirea sa, exactitatea și finețea percepției sale, sensibilitatea și chiar gingașia sa. Pentru actor a filma cu el era un dar otrăvit. Căci, după aceea, îți era imposibil să regăsești la alți regișori toate acele nuanțe.”

Jeanne Moreau: „François era extrem de tolerant. Era tolerant nu indulgent. Pentru că nu-i plăcea greșeala. Fiecare dintre prietenii săi am avut parte de niște scrisori de la el în urma cărora nu era ușor să-ți revii. Din această pricină, prietenii săi nu au avut niciodată viața ușoară. Cînd îi erai cu adevărat prieten te expunea severității sale. Dar tocmai de aceea el era atît de important pentru noi toți. Acum ne este extrem de greu, aproape insuportabil, să trăim fără el. Disparația sa ne-a aruncat pe toți într-o țară a nimănui.” ■



Fanny Ardant:
„A fost și a rămas de neîntrecut”

Jacqueline Bisset:
„Te făcea să crezi că ești cel mai bun”



cum
se naște
un mit?

A fost odată... Rebecca

Nu de puține ori, istoria filmelor este o poveste „plină de zgomot și furie”. Capodopere, titluri faimoase au fost asistate la naștere de zeitele discordiei și ale miniei, neînțelegeri, suspiciuni și divorțuri de opinie însoțite, uneori, de scandaluri — au marcat anevoiul proces al înfiripării unei lumi în fața aparatului de filmat. Și, pentru ca dificultățile să aibă mai mult farmec, ghinioanele, nefericitele

**Filme nemuritoare:
născute
din înfruntări
„pe viață și
pe moarte”**



**Un mister născut dintr-o absență
(Joan Fontaine și Laurence Olivier în *Rebecca*)**

coincidente nu lipsesc, de obicei, nici ele. Probabil ca altfel nu se poate, într-o artă care adună, pe același cimp de luptă, oameni atât de deosebiți, profesioniști, temperamente, impulsuri, orgolii și sfiiți greu de acordat. Printre meandre și capcane de tot felul, își face loc, totuși, creația. „Miracolul cinematografului” nu este chiar o vorbă în vînt. Povestea lui **Pe aripile vîntului** a constituit subiectul unor cărți și a numeroase relatări. Despre cit de greu s-a urînit și a fost dusă, pînă la capăt, *Casablanca*, am avut prilejul să scriem chiar în paginile acestui almanah. *Rebecca*, primul film realizat de Hitchcock în S.U.A. cu 50 de ani în urmă, a avut și el istoria lui, narată într-un volum ce urmează să apară în America, „Bogata și ciudata colaborare a lui Alfred Hitchcock și David O. Selznick la Hollywood”.

Războiul dintre producător și regizor

Vestea unei apropiate colaborări între poruncitorul mogul Selznick și rezervatul cineast britanic, amîndoi doriți să adapteze pentru ecran romanul semnat de Daphné du Maurier „*Rebecca*”, a stîrnit, de la bun început, întrebarea: care pe care? A cui voință va învinge? Convingerea autorilor cărții mai sus amintită este că „deceniile de armonie între producători și regizori nu au dus mai la nimic bun; în schimb, din certuri și înfruntări au ieșit, uneori, filme de o surprinzătoare putere, precum *Rebecca*”. După aceeași opinie, în ciuda coliziunilor pricinuite de viziuni estetice diferite, pînă la urmă, unul a avut nevoie de celălalt: Hitchcock a adăugat

mai mult relief stilului lui Selznick, acesta din urmă i-a transmis regizorului ceva din „strălucirea stărsistului”. Dacă ținem seama de faptul că cei doi aveau să mai colaboreze încă zece ani, că *Spellbound* (*Fascinație*) și *Notorious* au fost rodul acestei conlucrări, se poate spune că batalia începută cu *Rebecca* a meritat prețul.

Pînă la ultima tăietură de montaj

Deși ocupat pînă peste cap cu **Pe aripile vîntului** — care se turna în același timp — Selznick a cumpărat și drepturile de ecranizare a cărții semnate de Daphné du Maurier (chiar cu aceeași sumă) și, la începutul lui septembrie 1938, l-a desemnat oficial pe Hitchcock drept regizor. Cineastului, care mai adaptase o carte a scriitoarei, *Hanul din Jamaica*, în studiourile engleze Elstree, chiar cu un an în urmă, i-a suris ideea. Inițial, producătorul a dorit ca însăși romanciera să extragă scenariul din carte, treaba care se pare că n-a ispitit-o deloc. Primele luări de contact s-au transformat în primele conflicte care, astăzi, după trecere anilor, ni se par cu atât mai teribile, cu cît ele se desfășurau la distanță transoceanică, prin telefoane, scrisori și telegrame, căci cineastul se afla, încă, în Anglia. Înainte de a se așterne de-a binelea la lucru, regizorul trebuia să obțină o primă mică victorie și anume să-și convingă producătorul să renunțe la ideea comentariului pe marginea povestirii, în favoarea narațiunii la persoana întâi și, în nici un caz, să nu se apeleze la flash-back pentru a o înfățișa pe Rebecca: „...ea trebuie să rămînă o ființă pe care o simți, nu o vezi. Nu incidentul trebuie dramatizat — va argumenta el, ci memoria însăși”.

Lectura proiectului de scenariu l-a lăsat pe Selznick „fără cuvinte” — spune el — ceea ce nu l-a împiedicat să cheme imediat stenografa pentru a-i adresa regizorului un răspuns doar de... 3000 de cuvinte prin care explica răspunderea celui care ecranizează un roman atât de popular și punctele slabe ale concepției hitchcockiene. După părerea sa, protagonistul, Maxim de Winter, apare „fără farmec, fără mister și fără poveste”. Beatrice, sora acestuia, a fost vulgarizată, iar Mrs. Danvers, menajera, a fost transformată într-o ființă mai puțin veninoasă. Cea mai păgubită i se părea, însă, eroina principală — pe care au convenit să o numească, în discuțiile lor, Daphné — ale cărei subtilități de psihologie și comportament ar fi fost înlocuite cu „trăsături vag definite”. Finalul mesajului suna drastic: „Am cumpărat *Rebecca* și *Rebecca* avem de gînd să facem”.

Împreună cu asistenta sa Joan Harrison, cu dramaturgul scoțian Philip

Mc Donald, Hitchcock a întocmit un nou proiect de scenariu, mai fidel cărții, pe care, cu un plus de diplomație, l-a prezentat de data aceasta, drept „o bază de discuții în vederea stabilirii abaterilor ce sînt permise în raport cu cartea”. O nouă lectură, un nou răspuns al producătorului, mai îndăgăduitor, pare-se, „cîteva note” (10 pagini la un rînd!) ce se încheiau cu o severă declarație de intenții. Selznick anunța că este hotărît să controleze întregul traseu al elaborării filmului, de la scenariu la regie, pînă la „ultima tăietură de montaj”.

37 de pagini de observații

În timp ce colaboratorii lui Hitchcock trudeau de zor asupra scenariului, regizorul — care, între timp, sosise la Hollywood — și producătorul își băteau capul cu distribuția. Cu rolul lui Mrs. Danvers lucrurile au mers cel mai repede. Kay Brown a propus-o pe Judith Anderson, o cunoscută actriță de teatru, care a pretins plata drumului de la New York la Hollywood, 1000 de dolari pe săptămînă, și o garanție scrisă că proba de filmare va fi dată sub ochii lui Hitchcock. „Cu cine naiba își închipuie că are de-a face?” s-a enervat producătorul, dar a acceptat totul. Ceea ce a urmat nu a mai fost simplu. Selznick îl dorea pe Ronald Colman pentru Max de Winter și alegerea i s-a părut și regizorului fericită. Dar actorul, deși originar din Anglia, patria literaturii polițiste și de groază, se temea de „filmele cu crime”. Nu mai puțin se temea înșă și de filmele în care personajul feminin se bucura de o atenție prea mare, drept care a spus: Nu. Melvyn Douglas, Walter Pidgeon, Leslie Howard, William Powell au fost, rînd pe rînd, luați în considerație și, în cele din urmă, șterși de pe listă. În febra căutărilor și-au adus aminte că, tocmai atunci, se afla la fața locului, Laurence Olivier despre care o revistă scrisese, cu puțin timp în urmă, că „avea pentru Hollywood resurse de dispreț tot atît de vaste pe cît de mare era, în acel moment, deficitul visteriei italiene”. Iată un amănunt care ar fi putut fi de folos unui viitor interpret al dezabuzatului Max de Winter. Unde cei doi nu s-au mai înțeles, a fost alegerea eroinei, cea de a doua soție a protagonistului (amintim că în „limbajul de lucru” o numeau Daphne). Selznick pusese ochii pe Nova Pilbeam, care mai jucase în

filmul lui Hitchcock **Young and Innocent** (Tinăr și inocent). Regizorul, care nu avea drept de veto asupra distribuției, a argumentat — convingător — că „Pilbeam nu este suficient de matură și este greu de condus în scenele de dragoste”. Laurence Olivier a avansat ideea de a o lua pe Vivien Leigh, dar Hitchcock dorea neapărat o actriță americană, pentru a face plauzibilă însingurarea și stînghereala eroinei la Manderley, în castelul englezesc. În timp ce disputele asupra distribuției continuau, a fost terminată prima variantă de scenariu integral, „un amalgam ce se străduia să conțină și ideile lui Selznick și ale lui Hitchcock”. Observațiile producătorului nu s-au lăsat așteptate, dezvoltate generos pe 37 de pagini (inutil să spunem că erau bătute la un rînd). Pentru mai mult spor, cu două săptămîni înainte de intrarea în producție, autorilor scenariului li s-a mai alăturat și Robert E. Sherwood, pentru „finisare”. Lucrau, uneori, pînă la 3 dimineața, cînd Hitchcock cădea doborît de somn iar Sherwood, de băutură. Regizorul insistă pentru mai multă atmosferă și pregnanță a obiectelor, ceilalți — pentru o mai mare precizie a caracterelor.

Alesul și culesul

La sfîrșitul verii lui 1939, Selznick avea în producție, în diferite stadii, trei filme: **Intermezzo**, **Pe aripile vîntului** și **Rebecca**. Dar, pentru aceasta din urmă, cu mai puțin de două săptămîni înaintea primului tur de manivelă, nu se știa încă cine va fi interpreta principală și, potrivit uzanțelor, banca nu elibera fondurile dacă distribuția nu era completă. Anne Baxter, Margaret Sullivan s-au perindat pe lista propunerilor, fără succes. Selznick a fost nevoit să amîne data începerii filmărilor de la 30 august la 8 septembrie și, spre dezamăgirea tuturor, a terminat cu alesul și culesul, decizia sa fiind irevocabilă: Joan Fontaine. Colaboratoarea statornică a lui Hitchcock, Alma, soția sa, a atras atenția că actrița „este timidă și are un zîmbet prostesc, ca să nu mai vorbim de glas care este de-a dreptul iritant” iar Jock Whitney a amintit că ultima probă a interpretei a fost atît de slabă, încît este limpede pentru oricine că nu este capabilă să joace decît rolul „unei prostute care tremură tot timpul”. Și totuși, Selznick a văzut ceva care altora le scăpa, drept care



Suspensul dintr-un pahar cu lapte!
(Cary Grant în *Suspiciune*)

nu a dat înapoi. „O să repeți ceva mai mult cu ea” l-a consolat producătorul pe regizor. Pentru a-și pune în valoare interpreta, a încredințat imaginea operatorului George Barnes, recunoscut pentru talentul cu care facea să strălucească, pe ecran, chipurile feminine. Startul a fost cît se poate de greoi. După opt zile de

Rebecca trebuia să rămînă o ființă mereu prezentă și mereu invizibilă

(Joan Fontaine și Judith Anderson)





Un autograf vizual: Alfred Hitchcock, în trecere, într-un cadru din *Rebecca* (în cabina telefonică, George Sanders)

Noi știm că ei privesc... păsările (Tippi Hedren și Rod Taylor în *Păsările* lui Alfred Hitchcock)



muncă pe platou, nu s-au ales decât cu... 18 minute de film, spre disperarea lui Selznick care a hotărât că Hitchcock este „cel mai încet regizor cu care a lucrat”; și a lui Laurence Olivier care nu și-a mai stăpinit furia, mărturisindu-i regizorului: „Bătrîne, fata asta este groaznică, nu se mai poate, trebuie schimbata”. Ce-i drept, Joan Fontaine era nu numai timidă, dar și blocată de metodele de lucru cu actorii specifice cineastului care pretindea așa numitul „joc negativ”. În esență, explicația sa suna cam astfel: „nu trebuie să-ți întipărești o expresie dramatică pe chip, ci, mai degrabă, să procedezi prin contrast: să zicem că zîmbești și, apoi, printr-o reacție dramatică trebuie să faci în așa fel încît acel zîmbet să se șteargă, încet, de pe față.” Atmosfera nefiind, după cum se vede, foarte destinsă, nu este de mirare că, la sfîrșitul fiecărei zile de turnare, Joan Fontaine era istovită.

Ceva care să semene a zîmbet

Cu toate că premiera filmului **Pe aripile vîntului** bătea la ușă, Selznick nu scăpa din ochi evoluția treburilor la **Rebecca**, neliniștit de ritmul lui Hitchcock și de dificultățile cu care protagonistă ținea piept situațiilor. Dar nu erau acestea singurele greutăți. Producătorul nu se arăta prea încîntat nici de Olivier care îl vedea pe de Winter în „culori prea întunecate”. „Nu ai putea — îi cerea el regizorului — să-l convingi pe Olivier să fie mai tandru, mai blînd și să obții de la el ceva care să semene puțin a zîmbet?”. Dar soarta filmului a fost să se încheie așa cum a început: cîținel, cîținel, cum am spune noi. Ultima filmare a fost chiar secvența din urmă a peliculei și, probabil, că nu se putea ca tocmai aceasta să nu aibe parte de discuții. Selznick dorea, nici mai mult, nici mai puțin, ca flăcările ce se înaltau din ruinele de la Manderley să scrie pe cer o uriașă literă R în timp ce Hitchcock ținea ca printr-o transla-re dinspre casă în dormitorul Rebecca, aparatul să descopere R-ul brodat pe o pernă. De data aceasta, regizorul nu a trebuit să insiste prea mult. Era într-o luni, 20 noiembrie 1939, la ora 4,30 dimineața cînd, după 63 de zile de platou, se putea spune că **Rebecca** era un film „tras”. Nici postsincronul nu a fost scutit de incidente, principalul impediment fiind, se pare, „viteza iremediabilă” a dialogului debitat de Olivier. De altfel, din seria celor 11 propuneri pentru premiul Oscar — practic, pentru aproape toate compartimentele — lipsea cel destinat coloanei sonore. În ciuda aprehensiunilor unor ziaristi care se îndoiu de succesul filmului, considerat „prea englezesc”, premiera care a avut loc marți, 28 martie 1940, a fost un triumf. Ca și audiența ulterioară în rîndurile publicului, **Rebecca** i-a deschis drumul marilor filme ce aveau să urmeze. Într-un mai tîrziu ceas al bilanțurilor, cineastul avea să declare: „**Rebecca** nu este chiar un film de Hitchcock, ci doar o povestioară”. O povestioară care, de o jumătate de secol, continuă să tulbure generații de spectatori.

aventura scenariului

Arhipologia și cinematecofilia

Ori de câte ori se dezbate o problemă serioasă de cinema, Arhip este prezent. Dacă n-o fi cumva exact invers, adică ori de câte ori Arhip este prezent, se dezbate o problemă serioasă de cinema. Principalul e că lui Arhip nu-i scapă nici o chestiune privitoare la film, așa cum nu-mi scapă mie nici un cuvânt esențial de-al lui Arhip. (Nu știu dacă este cea mai bună comparație, dar este cea mai la îndemână, și, cum se știe, ce-i la îndemână nu-i minciună...) Ultima împrejurare în care omul nostru s-a remarcat prin intervențiile sale atât de originale a fost o discuție ce s-a desfășurat la restaurantul din spatele Cinematecii, într-un grup de cinefili, mai precis cinematecofili. Discuția avea ca obiect ultimul film văzut în lăcașul de cultură din spatele restaurantului, un film ce trecuse de cea de-a doua, ba chiar și de cea de-a treia tinerete. (Cite tinereti or fi pină la maturitate?)

— Teribil, domnilor, ce-a mai îmbătrinit și cinematrograful! Abia s-a născut și, în curând, bate sutal a remarcat cineva. Sau poate altcineva.

— Da, frate, întâri unu, deși anterivoritorul nu-i era nici măcar văr.

Arhip zimbi subțire, privindu-i pe cinefili cu superioritate de cineast:

— Prostii! De unde ați mai scos teoria asta? (A se remarca faptul că orice platitudine pe care o emite cineva și care nu seamănă pină la identitate cu alte platitudini e taxată, pe loc, drept teorie, care cuvânt e sinonim, pentru unii, cu prostie...) Cinematrograful n-a îmbătrinit deloc. Ba pot să spun că dimpotrivă. Priviți la majoritatea filmelor noastre!

Cei de față priviră și constatară că așa este.

— Sînt filme care nu îmbătrinesc niciodată, recită Arhip ca dintr-un text de romanță.

Dacă stai și te gîndești bine (dar cînd mai ai timp, în secolui vitezei, să stai și să te gîndești, și încă bine?!), Arhip are dreptate. Ceea ce susținură în cor și cinematecofili. Ce este totuși un cinematecofil? Este, în aparență, un om ca toți oamenii. Dar, în timp ce toți oamenii trăiesc cu aer, cinematecofilul trăiește cu aer de epocă, altfel spus, el se simte bine numai în atmosfera filmelor mai mult sau mai puțin vechi, dar alese pe sprinceană, indiferent dacă pentru asta trebuie să se lase lovit, strivit, călcat în picioare, sau să lovească, să strivească, să calce el în picioare pe alții, fiindcă sînt întordeauna mai puțin locuri la Cinematecă decît cinematecofili în viață. Nu merită oare — se întreabă cinematecofilul, întocmai ca înaintașul său Adam, — nu merită

Chaplin, Garbo, Eisenstein, Pabst, Bergman, Fellini să le sacrifice o coastă?

Un tînar și proaspăt cinematecofil se desprinde din cof și încercă un solo:

— Ca să fii sincer (nu știu de ce, foarte mulți oameni simt nevoia, din cînd în cînd, „ca să fie sinceri” — n.a.), mie îmi plac și filmele noi.

Toți rămăseră incremenți, ca niște personaje de film mult improșcate cu frișcă.

— Filmele noi? întrebă, într-un tirziu, Arhip, ca să se convingă că a auzit bine.

— Da! răspunse curajos neofitul, înfruntînd brav privirile nedumerite, disprețuitoare sau ostile ale celorlalți.

— Care filme noi? întreabă Arhip, cu calm și bunăvoință, dînd astfel un exemplu de tact pedagogic.

Tînarul se codi ce se codi (termen rămas pesemne de pe vremea cînd cinematecofilii — nu încă și cinematecofili — aveau coadă...), apoi îndrăzni:

— Cele bune, desigur! Arhip îl privi lung (și pătrunzător):

— Adică?

— Adică acelea care vor deveni, la rîndul lor, după o vreme, filme de cinematecă. Că doar nici un film nu se naște direct în cinematecă.

Arhip, care nu călca într-un cinematrograf („comercial”), pe principiul că „dacă filmul e bun, o să-l dea și la televizor (principiu valabil doar parțial) și la Cinematecă”, zimbi parșiv:

— Și cum știi care sînt bune și care nu? Sau le alegi după aia?

— Dar la Cinematecă toate filmele sînt bune? Toate sînt alese?

Tăcere (de aur).

— Nu mai departe săptămîna trecută, se încinse junele, am văzut... (Aici autorul preferă să nu reproducă titlurile citate din motive de precauție). Alea erau filme bune? Erau filme mari?

— Dar ce, se burzului Arhip, dumeana ai vrea să vezi aici (și mina lui se îndreaptă în direcția în care s-ar situa, geografic, Cinemateca) numai filme mari, iar la cinema de toatele? ! (de toatele — formă rară, folosită oral — n.a.)

Adunarea, care descoperise mai devreme aurul tăcerii, se însufleți din nou, considerînd că, la urma urmei...

Junele simți că-și ridică în cap toată asistența, așa că răsuci discuția cu abilitate:

— Vreau să văd și la cinema filme importante.

Cum, se enervă Arhip, să-mi dea Cruciașorul Potemkin alături de Bud Spencer? Amestecăm valorile? Orson Welles și Sylvester Stallone? Laurence Olivier și Christopher Lee? Fa-



Pe gustul cinematecofilului
(Orson Welles)

cem talmes-balmes? Nu, băiete, cinematrograful e pentru distracție, cinemateca e pentru cultură!

— Eu nu mă duc la cinematecă doar ca să-mi fac cultura cinematrografică, se încapătîna tînarul, așa cum nu mă duc la bibliotecă doar ca să citesc tratate filosofice și manuale de tehnologie.

— Prin urmare ești dintre ăia... (ce se ascunde sub cuvîntul ăia, să nu mai vorbim. Te ia cu frig!)

— Da, bravă tînarul, sînt dintre ăia care vor să vadă filmele importante și fiindcă le plac, nu numai fiindcă „se cere” la cultura generală. Așa cum îi citeșc pe Caragiale, pe Sadoveanu, pe Eminescu și fiindcă îmi place să-i citeșc, nu numai fiindcă sînt în bibliografia obligatorie.

Arhip dădu pe gît un pahar de brîncor, ceea ce-i produse întepături pe limbă și pe esofag.

„Nu mai avem cinematecofili puri”, gîndi el. Și lăsă discuția baltă.

Dumitru SOLOMON



Mereu la timpul prezent

Azi, pe toate meridianele filmului, cineastii se întorc mereu și mereu către experiența documentarului, iar ficțiunile preiau, din ce în ce mai des, personaje, fapte, evenimente reale. Iată de ce, în precizarea profilurilor multora dintre cinematografiile naționale, documenta-

rul și-a pus și continuă să-și pună amprenta specifică. Ne ocupăm, acum, de cei ce au deschis drum în documentarul sovietic și de câteva din documentarele recente ale cinematografiei sovietice.

Primile filmulețe din lume, realizate de frații Lumière, au fost documentare: *ieșirea din uzinele „Lumiére”, Timplarul, Fierarul, Dărimarea unui zid, Dejunul lui Bébé* etc. Natura documentară a cinematografului a fost definită din start. Aspirația „tehnică” a artiștilor, din totdeauna, de a înregistra mișcarea, de a realiza o imagine globală a realității, de a face ca arta să fie o „oglină plimbătoare” a lungul unui drum” (Stendhal), „de a-i ține lumii în față oglinda” sau de a fi „o cronică a vremurilor” (Shakespeare) a devenit, prin cinematograful, un vis concret, împlinit, o practică vie, curentă, începând cu Școala de la Brighton, și continuând cu documentarul sovietic, neorealismul italian, Free Cinema-ului britanic sau Școala newyork-eză... Această totală capacitate imitatoare — *mimesisul* aristotelic ideal — se realizează, în cazul noilor invenții și arte, obiectiv. Mai mult, obiectivul camerei de filmat aduce lumea în *prim-plan*, transformă realitatea în *document esențial*, cum a demonstrat-o, printre primii, savantul român Gheorghe Marinescu.

Pe de altă parte, marea artă a lumii trăiește înainte de toate prin forța ei de *document*. Acolo unde, nu o dată, știința sau istoria, bunăoară, s-au dovedit neputincioase, arta a dat un ajutor neprețuit. Pe urmele poemelor homerice, un Schliemann a descoperit Troia. Marx arăta că nu a învățat de la economiștii englezi atita economie politică cât a învățat din romanele lui Balzac. Exemplele s-ar putea înmulți la nesfârșit. Istoria literaturii sau a artelor plastice constituie cel mai viu document al evoluției umanității.

Cinematograful a venit să suplimenteze ideal sau, mai exact, să ia de pe umerii artelor tradiționale tocmai această sarcină documentară. El este azi — fără a putea fi concurat în acest sens de nici o artă tradițională — „seismograful” realității, „planul-secvență infinit” (Pasolini), cel ce poate înregistra tot ce se petrece pe planeta Pământ și nu numai, toate problemele legate de lumea omului, de puterea sa creativă sau distructivă.

Ce au însemnat, de pildă, caravanele sau trenurile cinematografice în timpul celui de-al doilea război mondial, o demonstrează forța unui documentar epopeic ca *Războiul necunoscut* (în 21 de episoade a 40 de minute

fiecare) al inegalabilului documentarist sovietic Roman Karmen, ce a montat tematic materiale filmate atunci de peste 80 de operatori, dintre care marea majoritate a murit la datorie.

Capacitatea documentară a cinematografului este demonstrată elocvent în cazul școlii sovietice de cinema. „*Explozia sovietică*”, sinonimă cu vocația documentară a cinematografului, constituie un punct de referință mereu viu al istoriei cinematografului. Cineastii sovietici, în frunte cu Eisenstein, Pudovkin, Kulešov, Vertov, Kozintsev, Trauberg, Iutkevici, Ermier, Dovjenko, Aleksandrov, Tissé etc. etc. au demonstrat că filmul este, că poate fi definit drept un *reportaj de date ridicat, prin sensibilitatea creatorului, la valoare de artă*. Nu răspund oare ideal filmelor lui Eisenstein, de pildă, cum ar fi *Greva, Cruciașorul Potiomkin* sau *Octombrie* unei asemenea definiții? Mai mult chiar, numai în acest înțeles, legat de vocația sa documentară, cinematograful își

indeplinește adevărata sa misiune *politică*, devine esențialmente, cum spune Pudovkin, „un mijloc de cultură, o artă cu adevărat democratică, profund populară”.

Dacă școala sovietică de cinema s-a dovedit a fi mereu reprezentativă pentru ceea ce a însemnat și înseamnă arta filmului, acest lucru s-a datorat, în primul rând, faptului că ea s-a bazat pe *natura documentară* a cinematografului, pe importanța de prim rang acordată filmului documentar, încurajat mereu să se dezvolte, să devină temelia acestei școli.

La ce stadiu a ajuns documentarul sovietic am putut-o constata, în ultimii ani, cu prilejul achiziționării de filme. Din cele peste o mie de documentare pe care cinematografia sovietică le produce anual, am avut posibilitatea să le văd pe cele mai reprezentative (selecția prezentată la o vizionare de către „Sovexportfilm” cuprinzând circa 150 de titluri, dintre care jumătate sînt de un act, iar restul de două acte, de mediu metraj și de

Ficțiunea poartă

Din ce în ce mai numeroase filmări
au loc în decor real

(Natalia Andreicenko și Vladimir Menšov în *Iartă-mă*)



lung, metraj). Reprezentative, atât din punctul de vedere al valorii estetice, cât și din acela al particularităților regionale, dat fiind că selecția reprezintă toate republicile unionale. De aici decurge și o varietate tematică impresionantă.

Astfel, s-ar putea distinge câteva direcții principale, evident, prin raportare la *actualitate*, ca la un criteriu fundamental de apreciere, pentru că actualitatea este condiția de bază a creației și, implicit, a receptării. Nu se poate crea și, deci, judeca o creație decât din perspectiva actualității. Un lucru este interesant, nou, original, dacă este actual sau dacă interesează azi. Cu atât mai mult, aceste adevăruri sînt valabile în cazul documentarului, a cărui rațiune de a fi este tocmai actualitatea. Se poate, asadar, afirma că un cineast care are vocația documentarului, are și vocația actualității. Iată de ce o foarte mare categorie din documentarele de care ne ocupăm sînt orientate spre semnalarea evenimentelor actualității, în sensul imediatului, al noutăților de ultimă oră etc. În această categorie intră, de obicei, filmele științifice, foarte numeroase, prezentînd cele mai recente descoperiri și cuceriri din toate domeniile (o însemnată parte fiind dedicată problemelor escaladării cosmosului, ca în *Orașul cosmonauților* sau *O privire în secolul XXI*), dar și filmele despre pericolul atomic sau al proliferării și sofisticării armelor de ucidere în masă (*Atentat la viitor*), sau cele despre tragedia de la Cernobil (*Clopotele Cernobilului, Cernobil: cronică săptămînilor grele, Cernobil: piinea ruptă în două*), sau documentarele despre preocupările actuale ale tineretului, precum tulburătorul film-anchetă, ce s-a bucurat de o largă audiență în Uniunea Sovietică, *E ușor să fii tinăr?* (1986) al regizorului Ietorian Iuri Podnieks.

Actualitate în sens de permanență

Desigur, cele mai multe direcții ale

acestei noi scoli se datorează celui mai sens al conceptului de actualitate și anume a aduce în actualitate lucrurile, evenimentele mai îndepărtate, dar care, privite din unghiul imediatului, se dovedesc foarte importante. Un lucru oricît de vechi poate deveni nou, deci important, dacă este privit din unghiul actualității (estetice) în această categorie intră în primul rînd filmele dedicate personalităților

Și
filmul este
„o oglindă
plimbă
de-a lungul
unui drum“

din lumea politica, științifică sau a artei și culturii. Așa au fost documentarele de lung metraj, care imbină armonios reportajul obiectiv cu elementul afectiv: Mihail Solohov, *Mihail Romm, Kremlinul, Roman Karmen, Indira, Gandhi, Béla Kun, Șostakovici, Sculptorul Tomschi, Maestrul de balet Iuri Grigorovici, Pictorul Boris Cerkakov, Zeii precum oamenii, Cehov și eroii lui, Ilia Glazunov, Konstantin Paustovski, Vladimir Visoski, Alexandr Vampilov* și multe altele, nefiind aproape fenomen cultural sau mare personalitate cărora documentaristii sovietici să nu le fi consacrat unul sau mai multe filme, uneori seriale, ca în cazul lui Lenin.

Tot în înțelesul actualității estetice procedează acești cineasți atunci cînd aduc în prezent eroi și fapte de eroism din timpul războiului civil, ca în *Ceapaev — legenda și omul* sau din timpul celui de-al doilea război mondial, cînd rememorează evenimentele de supraviețuire și moarte, ca în *Sărbătorim ziua victoriei*, un film despre veteranii de război, sau *Columbii ruși*. Acestor subiecte li se consacră un mare număr de filme tocmai pentru a menține treaz în conștiința generației tinere, mai cu seamă, ceea ce a însemnat războiul, sacrificiul părinților, și pentru a avertiza că trebuie făcut tot ce-i omeneste posibil ca așa ceva să nu se mai repete.

O arie vastă de filme se referă, tot în sensul actualității estetice, la mitologiile popoarelor, la obiceiuri, dansuri, port, cîntece, ca în extraordinarul documentar *Cîntec de aur al Rusiei vechi*, latura estetică ridicînd, aici, reportajul la valențele artei spectacolului autentic.

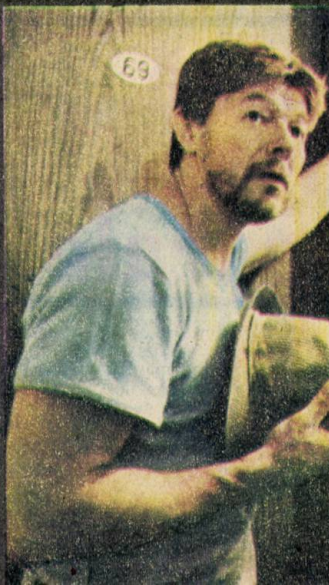
Grija pentru *autentic* constituie, de altfel, ca o trăsătură esențială a reflectării documentare, preocuparea principală a cineastului, fie că el se inspiră din actualitatea imediată sau îndepărtată, dintr-un subiect cu tema științifică sau sportivă. În toate documentarele pe care le-am văzut (realizate în stiluri și modalități foarte diferite, de la reportajul direct, pur realist, la cel metaforic, de la studiul științific și aplicat la înregistrarea liberă, spontană, de la formula anchetei la cea a „documentarului în documentar“, de la reconstituirea comentată la cea sugerată etc. și toate acestea cu o mare artă a montajului, domeniu în care cineastii sovietici au strălucit întotdeauna) reiese că ceea ce interesează, în primul rînd, este omul.

Grid MODORCEA

Adesea amprenta documentarului

O familie întemeiată la a doua tinerețe (Jana Prohorenko
■ Am fost vecini)

Singurătatea, ca problemă a cuplului (Irina Kupcenko și Alexander Zburev
■ O femeie singură)



de pe scenă,
pe ecran



**Clody Berthold și Toma Caragiu;
Jenny Speluncă și Mackie Sis
în „Opera de trei parale”,
spectacol la teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”,
în regia lui Liviu Ciulei**

O operă, dar nu de trei parale...

Dialogul internațional Brecht '88", manifestare de largă anvergură organizată în Berlinul de est cu prilejul aniversării a 90 de ani de la nașterea cunoscutului scriitor, a înscris în

programul său și o retrospectivă a filmelor brechtiene, punând în lumină raporturile marelui dramaturg cu cea de-a șaptea artă.

Filmele — cele la care a colaborat direct, cele făcute după spectacolele sale sau inspirate din opera sa —

ne-au dezvăluit celor prezenți faptul că este aproape imposibil să mai existe un creator care să nu fie fascinat de tot ceea ce are filmul specific, de forța sa de a reconstitui adevărul vieții în cele mai subtile detalii, de a topi granițele dintre adevăr și iluzie, de popularitatea și impactul său asupra multor oameni.

Colaborator al lui Erwin Piscator, în anii '30, Bertolt Brecht a cunoscut magia ecranului, dar nu a mers pe linia ideii de imbinare a spectacolului de teatru cu filmul, așa cum a făcut-o fondatorul teatrului politic de tip agitatoric, care a fost Piscator, ci s-a înscris în rîndul creatorilor de cinema respectînd autonomia genurilor, specificitatea lor.

În 1922, în perioada filmului mut și a exploziei expresioniste, una dintre cele mai bune opere ale cinematografului germane, *Mysterium eines Frisiersalons*, (Misterul unui salon de frize-

**Cîte articole,
cîte piese,
cîte filme,
tot atîtea
examene
de conștiință**

rie) — o parodie plină de inventivitate, haz și ritm despre viața artiștilor, își datorează existența lui Erich Engel, Bertolt Brecht și Karl Valentin. Multă vreme neglijată, această peliculă a revenit, astăzi, în atenția publicului și a specialiștilor, uimiți de originalitatea și îndrăzneala ei. Ca stil, filmul se află între improvizația de tip popular bavareză și comedia americană.

Poate că și Bertolt Brecht, la fel ca și Erich Engel, care a uitat de acest film, după cum ne relatează Wolfgang Gersch în cartea sa „Filme de Brecht”, a considerat această operă de tinerete un simplu divertisment, pentru că, ani la rînd, n-a mai acordat atenție cinematografului. A revenit însă cu pasiune la preocuparea începutului, în 1931, cînd G.W. Pabst a realizat variantele sale (franceză și germană) după piesa *Opera de trei parale*. Momentul a rămas în istoria cinematografului și datorită protestelor lui Bertolt Brecht împotriva producătorilor și a raporturilor acestora cu autorul. Criticile sale nu s-au îndreptat împotriva filmului propriu-zis sau împotriva regizorului, cum s-a afirmat adeseori, ci au constituit o apărare a drepturilor de autor; Bertolt Brecht fiind, astfel, unul dintre primii scriitori preocupați de problema relațiilor dintre un scenariu și opera literară de la care pornește, cerînd să fie respectate ideile și mesajul acesteia.

În varianta germană au jucat cîțiva dintre interpreții premierei absolute a piesei, precum Lotte Lenia (Jenny) și Carola Neher (Polly) în timp ce în cea franceză a putut fi văzut Antonin Ar-

taud alături de Albert Préjean, Odette Fiorelle, Jacques Henley, Gaston Modot, Margo Lion, Hermann Thimig și Vladimir Sokoloff.

Anii '30 sînt plini de tensiuni și ciocniri sociale și politice. Naziștii încep să-și întărească puterea, dar și lupta forțelor progresiste este plină de avînt. Cele mai bune lucrări ale lui Brecht, **Ridicarea și căderea orașului Mahagony**, **Sfînta Ioana a abatoarelor**, **Cel care spune da și cel care spune nu**, **Mama după romanul lui Gorki** și scenariul **Kuhle Wampe** sau **Cui îi aparține lumea?** în colaborare cu Ernst Ottwald au văzut lumina tiparului sau a rampei în 1930 și, respectiv, 1931. Regizat de Slatan Dudow, cu imaginea semnată de Gunter Krampf și muzica de Hanns Eisler, avînd în distribuție pe Hertha Thiele, Ernst Busch, Adolf Fischer, Lilli Schönborn, Alfred Schafer și Martha Wolter și citeva mii de muncitori și sportivi, filmul **Kuhle Wampe** (numele unui cartier est-berlinez) rămîne pînă astăzi ca unul dintre cele mai strălucite exemple ale cinematografului politic.

Spre deosebire de versiunile cu **Opera de trei parale** ale lui G.W. Pabst la realizarea cărora Bertold Brecht nu a participat, de data aceasta el lucrează în strînsă colaborare cu regizorul și compozitorul, contribuția sa fiind mult mai mare decît aceea de simplu scenarist.

După cum mărturisesc Slatan Dudow, Gunter Krampf și Eisler, fiecare imagine și fiecare cuvînt au fost rezultatul unor lungi discuții între toți creatorii, argumentele considerate juste fiind acceptate, indiferent din partea cui veneau.

Sufletul protestatar, atitudinea de îndrăjită condamnare a capitalismului, de punere în lumină a condițiilor mizerabile ale proletariatului german și de formare a conștiinței revoluționare și a solidarității muncitorești se simt în fiecare cadru al acestui film.

Interzis la început de cenzură, filmul rulează integral la mijlocul lunii mai 1932, la Moscova, și la sfîrșitul aceleiași luni, la Berlin, într-o formulă redusă, cu importante scene eliminate.

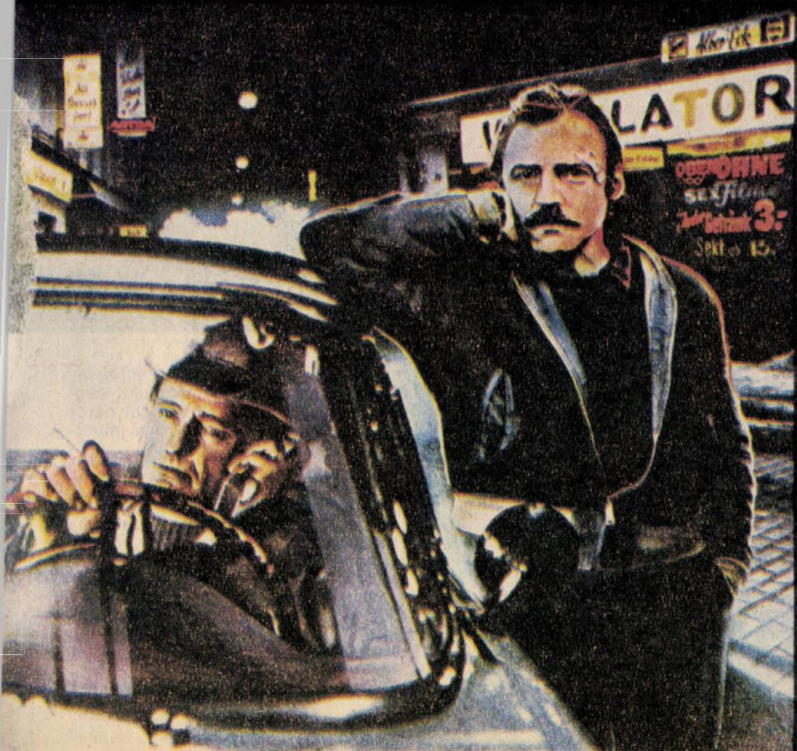
Venirea la putere a nazismului în Germania a însemnat prigoană, exil, ani de suferințe, iar pentru mulți oameni de artă sau pentru cei ce nu reușiseră să plece, lagăre și închisori. Rătăcește și Bertolt Brecht în Danemarca, Finlanda, Elveția și în cele din urmă în Statele Unite ale Americii. Lîngă marile uzine de vise de la Hollywood, Brecht se luptă pentru a reîntra în lumea filmului. **Călii mor și ei**, filmul realizat de Fritz Lang, în 1943, în care ni se vorbește despre curajul poporului ceh în lupta sa împotriva naziștilor și despre episodul uciderii, la Praga, a SS-istului Reinhard Heydrich, la 27 mai 1942 — are ca punct de pornire un scenariu brechtian. Cu toate că filmul rămîne ca una dintre cele mai serioase opere cinematografice antinaziste făcute la Hollywood, Bertolt Brecht nu a fost mulțumit, modificările lui Fritz Lang și John Wexley în scenariul său stîrnindu-i aceeași minie ca și cele ale producătorilor variantelor cu **Opera de trei parale**.

Întors în Republica Democrată Ger-



Unul dintre primele scenarii semnate Brecht: **Moartea și învierea lui Wilhelm Hausmann**

Una din sursele filmelor lui Wim Wenders se află în opera lui Bertolt Brecht



O actriță care s-a impus odată cu „noul val” al filmului vest-german: **Hanna Schygulla**



mană, după 1948, Bertolt Brecht nu se mai ocupa de film, teatrul absorbindu-i întreaga forță creatoare, fără să presimțea că, în curând, opera sa va fi din nou izvor de inspirație pentru ecran.

Începând cu spectacolele puse în scenă la Berliner Ensemble, transformate în importante realizări cinematografice și sfârșind cu filmele inspirate din piesele sau nuvelele sale, Bertolt Brecht intră tot mai temeinic în istoria filmului.

Primul spectacol filmat a fost **Katzgraben**, în regia lui Manfred Wek-

Și
mai presus
de tot,
luciditatea

Mutter Courage și copiii săi, unul dintre cele mai celebre spectacole brechtiene, avea să devină film, în 1961, datorită regizorilor Peter Palitzsch și Manfred Wekwerth, cei mai fideli discipoli brechtieni, sensibili însă și la specificul cinematografului, transformând modalitățile teatrale în semne filmice. De neuitat sînt Helene Weigel în **Mutter Courage**, tirînd într-un imens spațiu gol jalnica ei caruță, Angelika Hurwitz în **Katrin**, bătînd toba pentru a-i trezi pe orașenii în primejdie, și Ernst Busch, inegalabil în rolul **Bucătarului**. Peste film anii au trecut fără urme, constituind un exemplu dintre cele mai sugestive a



Cineva spunea că tot ce e frumos e romantic (*Oaspeți de vară* de Peter Stein)

werth și Max Jaap, în 1957. Montarea amuzantei comedii a lui Erwin Strittmatter făcută de Bertolt Brecht cu patru ani mai înainte însemnase prima piesă inspirată din contemporaneitate cu ajutorul căreia cunoscutul reformator de teatru a încercat să-i pună în situații noi pe marii săi actori. Printre interpreți se numărau Helene Weigel, Ekkehard Schall, Angelika Hurwicz, Norbert Christian.

Un an mai târziu, în 1958, Manfred Wekwerth și Harry Bremer transpun pe peliculă un alt spectacol brechtian și anume **Mama**, după Maxim Gorki,

avînd-o ca protagonistă pe Helene Weigel. Filmul — pentru că de data aceasta a fost un film și nu o montare filmată — a păstrat avîntul realizării scenice brechtiene, tablourile pline de înflăcărare ale ridicării proletariatului și ale transformărilor trăite de o femeie simplă, ajunsă revoluționară curajoasă și plină de inițiativă au avut și pe peliculă aceeași forță de convingere ca la luminile rampei. Grevistii, pășind mindri cu Pelaghia Vlasova în frunte, rămîn o imagine de neuitat, poate la fel de puternică ca multe din cadrele celebrului **Potiomkin** al lui Eisenstein.

mijloacelor de expresie brechtiene. Muzica originală a spectacolului semnată de Paul Dessau a căpătat parca accente noi, întărind cele mai importante momente ale acțiunii.

Un alt spectacol devenit film în 1977 a fost **Happy End** de Dorothy Lane (numele adevărat Elisabeth Hauptmann, și ea la rîndul ei colaboratoare, ani îndelungați, a lui Bertolt Brecht) în regia lui Manfred Wekwerth. Muzicalul, pentru că **Happy End** este un muzical, cu melodii compuse de Kurt Weill și Gunther Fischer, parodiază încercările unei

avintate membre a Armatei Salvării de a-l aduce pe calea cea bună pe un gangster. Versurile cîntecelor și, în bună măsură, ideea textului îi aparțin lui Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann dînd vîșmint de proză suges-tive făcute de marele ei dascăl.

Dacă filmele amintite au totuși ca punct de pornire un spectacol, păstrînd, în ciuda adaptării, multe ele-mente teatrale, opera lui Bertolt Brecht a fost și sursă de inspirație pentru opere cinematografice gîndite ca atare, independent de interpreta-rea scenice. Variantele lui G.W. Pabst după *Opera de trei parale* pot fi con-

Originala parodie dramatică a expresionismului

Pasionat de literatura de aventuri cu gangsteri și crime, Bertolt Brecht a construit în „Safety First” o acțiune tipică romanului polițist. Un vas de lux condus de tînărul căpitan Mit-chell, naufragiază. El reușește să-i salveze pe pasageri, dar vasul este deteriorat. Proprietarii îl acuză de la-sitate. Toate încercările de a-și găsi un loc de muncă sînt zadarnice. Dis-perat, se hotărăște să se răzbune pe toți cei care l-au nenorocit și răzbu-narea este dintre cele mai cumplite.

Originala parodie dramatică a ex-presionismului, *Baal*, operă de tine-rețe, dar de o mare îndrăzneală, a de-venit, pentru Volker Schlöndorff, punctul de pornire al unui film impres-ionant ca forță dramatică, spirit cri-tic, analiză psihologică și socială. Respectînd poezia brechtiană, ba mai mult, lăsîndu-i pe eroi să vorbească în versurile brechtiene, regizorul a creat o operă cinematografică ce nu și-a pierdut actualitatea. *Baal* este isto-ria unui poet „blestemat” care se pierde pe el și îi pierde și pe ceilalți. În 1922, cînd a scris piesa, Brecht a conceput-o ca pe o parodie la adresa exploziilor pasionale expresioniste. În 1969, cînd face filmul, pe Volker Schlöndorff nu-l mai interesează dis-puțele literare sau estetice ale ince-putului de veac, ci problemele tineri-lor din timpul său. Și, astfel, *Baal* de-vine simbolul generației „pierdute” a anilor '70 din Germania occidentală, a celor ce disprețuiesc societatea, dar nu sînt în stare să pună nimic în loc. Interpret cu o fascinantă putere de seducție și o energie aproape demo-nică de Rainer Werner Fassbinder, Baal este un tînăr hippy care rătă-cește prin mijlocul naturii (minunate imaginile operatorului Dietrich Leh-mann), pe lîngă marile orașe, prin parcurile de mașini stricate, semă-nînd derută și disperare în jurul său. Mar-garethe von Trotta, Sigi Graue și Hanna Schygulla dau viață femeilor îndrăgostite fără speranță și abando-nate cu sălbăticie de tînărul Baal, sor-tit să moară în singurătate. Volker Schlöndorff a dat o aură poetică dis-pariției lui, îngropîndu-l într-o mare de frunze. Rănit, fără puteri, adăpostit în cabana unor tăietori de lemne, eroul se tirăște în pădure și moare acoperit de crengile mîstînd de sevă ale unor arbuști tineri.

Retrospectiva a mai adus în fața noastră și alte filme. O peliculă uzată, dar de o valoare inestimabilă a primu-lui spectacol cu *Omul e om* în care putea fi zărită Helene Weigel în vă-duva Begbick, *Galileo Galilei* montat în 1947, la Los Angeles, cu Charles Laughton în rolul principal și cîteva filme documentare despre Helene Weigel, Hanns Eisler, Paul Dessau etc. Indiferent dacă îi sînt datorate di-rect sau sînt doar inspirate după opera sa, filmele brechtiene consti-tuie un capitol aparte în istoria cine-matografului. Sînt pline de luciditate, spirit critic, cu multiple implicații so-ciale și politice. Sînt filme ce rămîn ca adevărate examene de conștiință ale unui mare artist al veacului nos-tru.

Ileana BERLOGEA



Pe muzica lui Schumann Nastassia Kinski în *Simfonia primăverii*

siderate ca începutul unei lungi serii de pelicule, din rîndul cărora fac par-te *Die zwei Sohne* (Dol filii), scenariul și regia Helmut Nitzschke, după schița cu același titlu de Bertolt Brecht (1968), *Moartea și învierea lui Wilhelm Hausmann*, regia Crista Muhl, după nuvela *Der Arbeitsplatz* (Locul de muncă) (1977), *Răzbunarea căpitanului Mitchell*, după nuvela *Safety First*, în aceeași regie (1979); dar, mai ales, *Baal* de Volker Schlöndorff, realizat în 1969. În *Dol filii* se pune în lumină asemănarea dintre oameni, bunătatea și sensibilitatea lor. În pri-măvara anului 1945, o țărancă nem-

țoaică recunoaște într-un prizonier rus asemănări cu fiul ei plecat pe front. Între oameni deosebirile sînt de multe ori false, aparente și nu reale — ar vrea să spună Brecht cu această poveste, în care eroina trebuie să facă față unei situații cu totul neașteptată, odată cu întoarcerea fiului adevărat.

În nuvela *Der Arbeitsplatz* scrisă în 1934, Brecht s-a inspirat dintr-un caz real din timpul marii crize, cînd o tî-nară femeie pentru a nu muri de foame s-a îmbrăcat bărbătește și s-a dus la muncă în locul soțului ei mort.

Un trandafir și mai frumos?

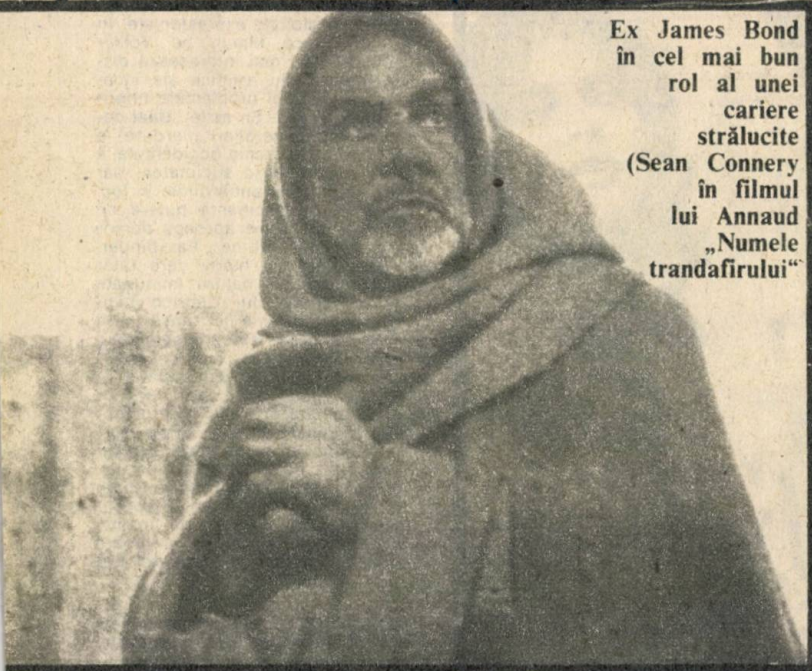
Din toate filmele faimoase, pe care am reușit să le văd în ultima vreme, inclusiv **Interviul** (Fellini) și **Zile la radio** (Woody Allen), cel mai mult mi-a plăcut **Numele Trandafirului** (Jean-Jacques Annaud).

Oricât ar scandaliza o asemenea marturisire, țin să declar, din capul

presă, profetul unui iminent Ev Mediu, omul de stînga cu idei conformiste stau, fiecare și totuși, puși pe ceartă, îndărătul paginii sale. E vizibil că până o ține cînd unul cînd altul, autorul e compus din o mulțime de inși, romanul se resimte." „Lectură extrem de stratificată, un foitaj ca

rang. „Numele trandafirului", în versiunea engleză, a făcut furori dincolo de Ocean. Succesul colosal a schimbat curînd umoarea criticilor de pe continent, aceștia au început să se întrecă în a lauda cartea, pînă a o considera o adevărată capodoperă.

**Ex James Bond
în cel mai bun
rol al unei
carriere
strălucite
(Sean Connery
în filmul
lui Annaud
„Numele
trandafirului“**



locului, că nu mă număr printre admiratorii romanului ecranizat de regizorul francez, autor și al unei alte realizări importante în 1982, **Războiul focului**. Entuziasmul acesta scăzut, pot să spun în treacăt, l-am împărtășit cu destulă lume, măcar o vreme, la început, atunci cînd cartea lui Umberto Eco abia apăruse. Ea a recoltat nu puține comentarii acre și, ca să fiu crezut astăzi, după ce a devenit un *best-seller mondial*, iată cam cum o trata Philippe de Meo (în *La Quinzaine littéraire*, nr. 370, din 1982): „Exegețul emerit al lui Joyce, semiologul celebru, specialistul recunoscut în Sfîntul Toma d'Aquino, medievalistul apreciat, demistificatorul de tip Es-

aluatului cu același nume". „O uriașă mașinărie pedagogică, saturată de retorică și de bune intenții, care țin în friu bunele invenții". „Totul se incurcă și se descurcă fără să ne surprindă, fără humor și fără ironie, iar pe deasupra nu lasă nimic în clar obscur". „Ne găsim în fața marginaliilor unei cercetări efectuate altundeva, a unui reziduu de lucrări universitare". Și titlul recenziei nu mai lasă loc nici unei îndoieli asupra impresiei criticului în ansamblu: „Un delir „rezonabil“.

Această reacție aparține momentului cînd traducerea romanului în franceză a văzut lumina tiparului. Ulterior am fost martorii unui efect de bume-

Acum să fim înțeleși: „Numele trandafirului" nu mi-a dispăcut cu totul, am gustat împachetarea unei vaste erudiții medieviste, într-o poveste polițistă și efectul parodic al deghizamentului monahal, la care sînt supuși cuplul detectiv, victimele, criminalul și autoritățile. Disputele teologice în jurul sărăciei lui Christ, sectele religioase ivite pe fundalul lor și ideologiile generate de ele aveau destule analogii contemporane, ca să incite spiritul și să-l amuze. Philippe de Meo, fără să aibă și oleacă de dreptate, exagera. Pe mine altceva mă deranjase, mai ales. Umberto Eco, botezîndu-și eroul Guglielmo din Baskerville, dirija de la început facultatea asociativă a cititorului, îndreptînd-o către Conan Doyle și al său Sherlock Holmes (Se știe că acesta dezlegase misterul unei vestite afaceri, a cîinelui care terorizase lungă vreme localitatea cu numele respectiv). Trimiterea e calculată, ca să nu-l dezavantajeze prea mult pe autor, Sir Conan Doyle nefiînd socotit un rival „literar" foarte de temut. Dar alt *pattern* al romanului scapă astfel atenției, rămînînd ascuns. Cuplul, călugărul umanist, filozof și tolerant, plin de o mare înțelegere bizuită pe rațiune în fața slăbiciunilor omenesti, și tînărul său discipol naiv, curios și supus mereu ispitelor truștii, aminteste perechea Jérôme Coignard — Jacques Tournebroche, cu interminabilele ei discuții. Îndărăt apare Anatole France și comparația devine, de astă dată, strivitoare. La el, informația enormă în materie de umanități este intim asimilată, a devenit însăși capușeala gîndirii sale și pătrunde cu o perfectă fluență în tot ce istorisește scriitorul: Nimic nu lasă vre-o impresie profesională, acel plin pedagogic care-l defanja atît pe Philippe de Meo în „Numele trandafirului". Se adaugă apoi subțirea ironie galică franciană, greu de egalat, ca să eliminăm orice ipoteză că ar putea fi cumva întrecută. Semiologia nu e o știință prea vieală și humorul lui Eco, atîta cît irigă „Numele trandafirului", trădează amestecul împăratului Germaniei în disputele religioase ale catolicismului pe la 1300, apare cam... tedesc, adică greoi.

Filmul reușește să corijeze citeva din principalele cusururi ale romanului, păstrându-i meritele. Alungă, astfel, prin însăși natura sa cu precădere vizuală, excesiva pâlăvrăgeală; ceea ce Eco stă și descrie cu o vădită documentație enciclopedică, Jean-Jacques Annaud arată și ochiul nostru prinde imediat. Acolo unde, pe lângă nenumărate cuvinte, romancierul a avut nevoie până și de o hartă, ca să explice construcția labirintică a bibliotecii abatale, regizorul folosește niște secvențe animate (rătăcirile protagoniștilor prin culoare întortocheate, săli și chilii) și ne-o sugerează perfect. Filmul e lucrat, dealtfel, cu un simț plastic remarcabil, „noaptea Evului Mediu” ineacă toate scenele, ascunde sub sumbre bure călugărești orice semn al frumuseții, până și în scurtele episoade erotice. Ideea fricii de ris, ura împotriva sprintenelii spiritului, temă fundamentală a romanului, își găsește traducerea picturală adecvată, pot să spun fără nici o exagerare.

În roman, cu excepția lui Salvatore care amestecă toate idiomurile, stilcându-le, nimeni nu se individualizează prin limbaj, utilizând aceiași vorbire ceremonială, sprijinită pe trimiteri patristice. Recunoașterea diversilor călugări e anevoioasă și trebuie să întorci paginile înapoi, ca să afli cu ce frate ai de a face. Filmul ne scutește și de această corvoadă, pentru că plimbă prin fața ochilor noștri niște fizionomii pregnante, alese astfel încât să și se întipărească repede în memorie. Printre ele, Sean Connery umple, cu prezența sa fizică extraordinară, cadrul, închipuind un strămoș al lui Holmes, sceptic, ros însă de demonul curiozității științifice, prudent, fiindcă înțelege în ce timpuri trăiește și a pierdut destule lupte pentru triumful rațiunii împotriva fanatismelor și lășităților coalizate.

Un pariu câștigat

Un film polițist bun trebuie să se bazeze pe o soluție ingenioasă, dar simplă. Vreau să spun că cititorul gustă cu atât mai mult surpriza finală a descoperirii asasinului neștiut, cu cât acesta i-a umbat mai frecvent prin fața ochilor, fără să atragă asupra sa vreo bănuială. Exclamația: cum dracului nu m-am gândit la el, e de regulă după ultima filă a narațiunilor detectivice bune. Există și excepții, știu, dar și în cazul lor surpriza e asigurată pe o altă cale și ține de un amănunt neobservat, care face, odată introdus, lucrurile evidente. Eco incurcă groaznic intriga și are nevoie de lungi explicații ca să o dezlege. Jean-Jacques Annaud a simplificat energetic demersul anchetei, lucrând cu șocuri succesive și indicând piste doar prin cite o remarcă scriitoare a lămuritorului de mistere în sutană. Intuitie iarăși bună, fiindcă nici nu înterează prea mult deducțiile lui Guglielmo obținute grație exersatului său aparat aristotelician. E mai atrăgătoare (la cinema) senzația de ten-

siune în vinătoarea criminalului care-și dejoacă urmăritorii cu violențe și se dovedește a fi, atunci când le cade, totuși, pradă, cineva nesuspectat nici o clipă.

Regizorul a schimbat sfârșitul cărții, spre a da filmului o turnură finală mai dramatică. Incendiul abatei împiedică arderea pe rug a celor trei nevinovați, siliți prin tortură să recunoască tot ce le-a cerut inchișitorul. Populația mizeră din împrejurimi găsește la ada-

**Un best-seller
controversat.
O ecranizare
nu mai puțin
disputată**

postul focului un preț nimerit de jaf, răstoarnă caleașca trimisului papei, pune capăt carierei severului procuror ecleziastic și da drumul condamnaților. Modificarea epilogului vine să compenseze ceva dintr-un lucru care s-a pierdut prin ecranizare. E vorba de toată acea agitație socială obscură, dar intensă, paralelă disputelor teologice, ereziilor și sectelor religioase în peninsula italică la începutul secolului XIII. Are loc efectiv acum, sub ochii noștri, o asemenea convertire a unei încălțate cazuistici scolastice în furie plebeie, acțiune sedicioasă și prădăciune. Filmul se încheie, astfel, cu o reușită mișcare hatică de massă.

„Numele trandafirului” a fost calificat printre cinești drept un roman „inadaptabil”. Jean-Jacques Annaud s-a angajat că va reuși să-l transpună pe ecran și a câștigat pariul cu brio. Nouă săptămâni după ce filmul a pornit să fie văzut, atinsese la Paris 1.114.576 spectatori, trecind furtunos înaintea altor producții de mare succes.

Ovid S. CROHMĂLNICEANU

Personajul feminin
nu-i chiar
atât de minuscule
pe cât pare
în cartea
lui Eco
(Valentine
Vargas)



cine-
electronică

Incredibil, dar adevărat

Nu este o balerină,
ci imaginea ei
recompusă pe ecran
prin sinteză electronică

Până mai ieri, viitorul cinematografului — așa cum a fost el anticipat de către inventatorii tehnicilor clasice ale filmului — era întrevăzut mai ales în sala de proiecție: poliecranul, relieful, quadrofonia etc. Astăzi însă, când inițiativa în multe domenii ale progresului a fost preluată de către minutorii ordinaoarelor, perspectiva s-a schimbat radical. După cum arată revista franceză „La recherche” ea nu numai

că se întrevede, ci chiar se materializează în cu totul altă parte: acolo unde se creează imaginea. Desigur, veți spune, cunoaștem facilitățile introduse de tehnica televiziunii care sînt deja extinse la platourile de filmare: înregistrarea inițială a imaginii și sunetului pe bandă magnetică (ceea ce permite jocul cursiv al actorilor, prins simultan cu mai multe camere și montat ulterior, dar cu posibi-

litatea verificării imediate a imaginii captate), trucurile electronice care permit spectaculoase efecte vizuale fără riscul unor cascadorii înfăptuite de oameni, în fine, puțină creării unor decoruri naturale, ori total imaginat, fără a deplasa echipa la fața locului sau a construi costisitor... Acesta a fost doar începutul. Căci niciuna din posibilitățile știute sau perfecționate (vezi procedeul Quantel de spațializare și montaj în cadru) nu egalează recentul progres obținut de către cei care traduc formulele matematice în imagini. Desigur, „imaginile de sinteză” nu s-au născut la cererea cineastilor. Ele au slujit mai întîi necesităților de alt ordin, în domenii în care anului masive cheltuieli. Așa, de pildă, simularea exploziilor care, astfel, nu costă nimic sau testarea unui avion de tip nou care încă nici nu a fost construit. Apoi, în medicină sau astronomie. Iată însă că a venit și timpul cînd cea mai populară dintre arte poate să profite, din plin, de ele.

Astfel, datorită apariției noilor generații de ordinaoare perfecționate, capabile, deci, nu numai să stocheze informații complexe reduse la simple formule matematice, dar și să prelucreeze cu o „inteligentă artificială”, în continuă dezvoltare, forme geometrice digitalizate (adică incifrate), s-a putut ajunge la crearea de peisaje și apoi de personaje în culori și în plină mișcare.

Computerul cineast

Primul cîștig l-a obținut, astfel, animația. De acum cîțiva ani, cînd firma „Disney” a realizat filmul *Tron*, în întregime elaborat pe computer, aparatul electronic necesar a ajuns la îndemîna oricărui creator de gen. Marile competiții internaționale au început să prevadă o secțiune specială pentru „animația pe computer”.

Totuși, elaborarea unor personaje fără realitate fizică, ci doar electronică, nu s-a oprit aici. Crearea perspectivei tridimensionale, pe baza datelor matematice încredințate ordinatorului, a pus la ordinea zilei capacitatea specialiștilor de a realiza secvențe cu „imagini de sinteză” animate care să pună în scenă acțiunea unor personaje. La capătul unor eforturi conjugate, depuse de echipele cîtorva institute de tehnologie din acest sector de virf, s-a obținut nu numai o animație realistă a unor obiecte tridimensionale — adică avînd volum, ci chiar reconstituirea formei corpului unei ființe umane pornind de la scheletul ei (construit din forme geometrice și puncte), devenind treptat un nud flexibil și, apoi, fiind „învelită” cu vestimentul adecvat care, prin mișcarea pliurilor, să simuleze țesătura dorită (bumbac, lînă, mătase). Evident, colorația naturală este asigurată de această „imagine inteligentă” dar, mai ales, flexiunea naturală a articulațiilor care nu mai amintesc cîtuși de puțin mișcarea robotizată, în cadență, a formelor geometrice elementare, imaginînd, pînă nu de mult, creaturi umane deosebite cu tranzistori sau extraterestri.

La confluența științei cu arta

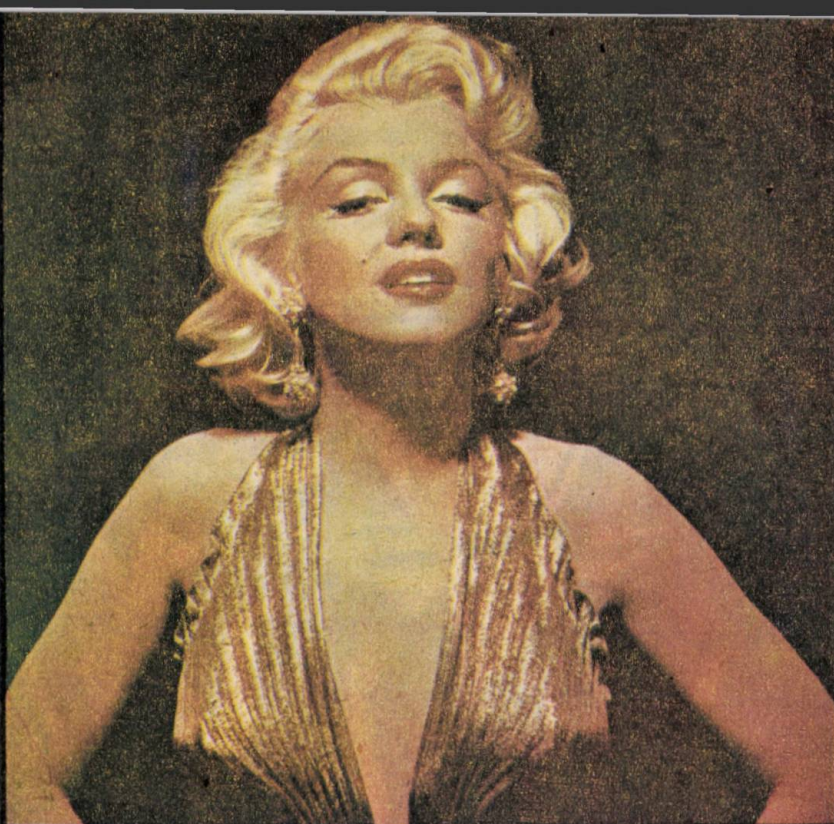
Desigur, sub raport tehnic, toate

acestea nu s-au înfăptuit atât de rapid și simplu pe cât s-ar crede aflând rezultatul. Ceea ce devine însă tot mai clar este faptul că slujitorul științei se apropie tot mai mult, cel puțin în acest domeniu, de exigențele artei, chiar dacă ordinatorul rămâne „o cameră de luat vederi îndreptată asupra unei lumi fără realitate fizică”. Echipa condusă de Richard Lundin, de la Institutul „New York Tech”, pregătește, pentru anul 1989, realizarea unei secvențe dintr-un film după o melodie a Beatles-ilor.

Dar dacă, nu peste mult timp, cineștii vor putea comanda interpreți concepuți electronic pentru filmele lor, care să corespundă întocmai cerințelor fizice impuse și-i vor avea, la capătul unor calcule pe hirtie și a unor manevre pe ordinator ce nu depășesc câteva zile, nu rămâne decât să anticipăm întrebarea: va renunța publicul la talentul inegalabil al unui Jean Gabin sau Humphrey Bogart? Frecați-vă bine la ochi: aici, răspunsul ordinatorului întrece orice închipuire: „Nu, nu vom renunța. Dimpotrivă — îi vom reînvia!”

Oricât de fantastic ar părea, acesta-i adevărul — deși nu într-un răstimp foarte scurt. Și iată cum: stocind mai întâi numeric, în propria-i memorie electronică, datele fizice ale unui „monstru sacru” dispărut, identificate din fotografii, i se vor adăuga apoi caracteristicile sale dinamice, din filme (mersul, gestică, mișcarea fizionomie). În același timp, se va efectua și o sinteză sonoră (timbrul vocii, cadența exprimării verbale, inflexiunile și ticurile specifice, colectate tot din filme). Manevrând aceste date și „îmbrăcînd” actorul — în acest caz, o reprezentare electronică a sa pe bază numerică — în vestimentele unor diferite roluri, cineștii vor putea continua să-l „distribuie” în personaje pe care nu le-a interpretat în cursul vieții. Cu o singură condiție: ca pe tot parcursul turnării filmului (realizat pe banda video) să fie asistați de specialiștii capabili să dirijeze cursiv, în cadru, evoluția marelui actor... inexistent la filmare, dar pe care ei l-au vizualizat electronic. Un prim experiment în acest gen a fost prezentat la ultima ediție a festivalului de la Monte Carlo. Era un foarte scurt metraj — de numai trei minute — intitulat **Întîlnire la Montreal** — în care Marilyn Monroe și Humphrey Bogart, recreați de ordinator în mișcare și tridimensionali — „jucau” împreună, așa cum niciodată n-au făcut-o în timpul vieții lor. Realizatorii acestei sinteze electronice, Nadia și Daniel Thalmann, de la laboratorul Miralab al Universității din Montreal, s-au folosit de un „human factory” — fabrică de oameni — adică de un computer capabil să stocheze, dar și să interpreteze și să redea cu inteligență artificială datele personalității și fizionomiilor umane. Ce păcat însă că „imaginile” de sinteză nu vor putea niciodată să reînvie electronic procesul de creație al marilor regizori care au făcut istoria cinematografului!

Eugen ATANASIU



Marilyn Monroe așa cum am văzut-o în atâtea filme

...sosia ei produsă de computerul care „fabrică” oameni



un nou gen
cinematografic

Filmele liliput

Un nou gen invadează, în ultima vreme, micile ecrane din lume: clipul. Situat la intersecția dintre film și imaginea video, clip-ul nu adoptă o atitudine în fața marilor probleme ale umanității, dar nici nu reprezintă o formă de expresie gratuit-estetică, fiind destinat, în primul rând, unui uz publicitar. Este o formă de artă care se vrea accesibilă și atrăgătoare în vederea popularizării, în special, a unor cântăreți și formații muzicale. De aceea clip-ul nu depășește dimensiunea liliputană, — fiecare durează două-patru minute, cam tot atât cât și șlagărul suport. Clipul dă posibilitatea să descoperi cântăreți și actori preferați în ipostaze ideale. Fundamentat de o estetică a identificării spectatoului cu protagoniștii, clip-ul prezintă, în genere, o serie de situații tip: cel mai adesea cucerirea sau despărțirea de iubită, când se recurge la ficțiune, secvențele ilustrând ce povestește libretul muzical; când clipul urmărește doar să te capteze vizual, manifestă o uimitoare invenție plastică, asociind extravagant imagini abstracte în tehnica animației, a desenului, a picturii și a graffiti-ului.

Ce e clipul și ce vrea el?

Tehnica cinematografică a clipului îl menține în aria spectacolului ostentativ-artificial: montajul sincopat, recordurile surpriză, cinetica camerei de filmat, unghiurile surprinzătoare de priză a cadrelor, deformările anamorfotice ale imaginii, poanta anecdotică sau vizuală, tăieturile operate în imagine, încetinirea sau accelerarea mișcării în funcție de ritmul muzical, amestecul de decor artificial (de studio) cu exteriorul natural, suprapunerile de imagini, amestecul de

film alb-negru și color; colajele de imagini tipărite cu documentare, reportaje de epocă sau desene animate; prezența luminii artificiale, a filtrelor de filmare și a feeriei de lumini (poli-cromia caleidoscopică, flashurile și jocurile de lumini) etc., etc.

O cale către filmul de ficțiune

Clip-ul și-a câștigat o nouă autoritate odată cu practica testării tinerilor cinești într-un gen scurt, înainte de a debuta în filmul de ficțiune. Ridley Scott, regizorul unor filme de mare succes (*Dueliștii* — 1979, *Alien* — 1979, *Blade Runner* — 1982, *Legenda* — 1985) a produs și montat un număr de aproximativ 300 clipuri înainte de a face film. Autor de clip înainte de debut a fost și Bob Rafelson, autorul celui *Postașul sună întotdeauna de două ori* — 1981, cu Jessica Lange și Jack Nicholson. Era firesc ca această nouă generație de regizori să aducă estetica clip-ului și în filmele de lung metraj pe care le făceau. Așa de pildă, Julien Temple a realizat un film muzical, *S-a dus pe copcă norocul* — 1986, în care a introdus câteva clipuri dedicate interpretului de muzică rock Mick Jagger. Se poate găsi influența stilului clip și în *9 săptămâni și jumătate* de Adrian Lyne, film în care o întreagă secvență a fost difuzată, simultan cu filmul, ca un clip pentru banda sonoră a peliculei. În *După program*, Martin Scorsese face și el să „danseze” camera — în final — prin labirintul format din birourile unei instituții, într-o manieră proprie imaginilor clip; iar în *Culoarea banilor*, al celui-lăși regizor, jocul de biliard este urmarit, în multe secvențe, ca un clip dezvoltat.

Tentația clipului a atras și cinești consacrați ca Francis Ford Coppola, autorul *Nașului*, *Apocalipsul*, *acum*, *Conversația* etc. sau Ken Russell, specializat în ecranizările vieților romantate ale marilor compozitori (*Mahler*, *Čaikovski*), el practică clipul ca un divertisment și, probabil, ca mijloc de câștig, între două creații. Și moda filmului-operă s-a molipsit de la clip. În 1987, zece foarte cunoscuți regizori: Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Frank Roddam, Ken Russell, Derek Jarman și Bill Bryden au compus un clip pe muzică clasică, din piese de Lully, Rameau, Verdi, Wagner sau Korngold intitulat potrivit: *Aria*.

Se poate și altfel

Cîteva din spectacolele televiziunii române au adaptat modalitatea tehnicii clip nu pentru a face reclamă, ci pentru a da mai mult ritm și culoare unor genuri de divertisment. Să ne amintim de eseurile regretatului Alexandru Bocanet care înlocuise filmările standard cu o coregrafie imagistică și mișcări de aparat vivace și ritmice.

Radu Toader și Cristian Muller au continuat această direcție, exersând formule noi, dînd imaginii mai mult dinamism. Realizări notabile au reușit, de exemplu, operatorul Constantin Chelba cu documentarul-clip dedicat formației Song, intitulat *Astfel*

(1979): regizorul Titus Munteanu cu un spectacol televizat (realizat în colaborare cu televiziunea olandeză, în 1985, și premiat la festivalul de la Montreux) pe muzica originală a lui Anton Șuteu, operatorul Horea Lapteș cu studiul de imagine **Scurtă întîlnire** (1986) — realizat pe muzica lui Alexandru Andrieș, prezentat la gala de toamnă a filmului studentesc (1987) ori realizarea, de mai lungă întindere, a operatorului și regizorului Radu Nicoară și a regizorului Ovidiu Bose Paștina, ce cuprinde metamorfozele imagistice ale mai multor piese din repertoriul formației Sfinx. Studenții de la IATC beneficiază, în paralel, de o teoretizare a genului oferită de contribuția profesorului Mircea Gherghinescu cit și de posibilitatea de a aplica formula „clip” în exerciții de imagine. Unele dintre acestea dovedesc o matură stăpînire a mijloacelor cum ar fi exercițiul de imagine realizat pe muzica lui Alexandru Andrieș de către operatorul Alexandru Spătaru, **Nu-l dau pe azi pentru mîine** (1986).

În final, ca o recunoaștere a disponibilităților estetice ale genului liliput, am aminti de entuziasmul declarat al regizorului italian Federico Fellini. El mărturisea într-un interviu atracția sa pentru clip, care „poate sintetiza, în miniatură, grandoarea și complexitatea unei idei.”

Valeriu DEAC



Doi tineri regizori — Ovidiu Bose Paștina și Radu Nicoară — și nu mai puțin tinăra formație „Sfinx”, pe urmele șlagărelor fredonate de tineri



O imagine care sumarizează, ca într-un clip, stilul unui serial (Joan Collins, James Healy, Michael Nader în *Dinastia*)

Berlinala '88

Dickens, cel mai ecranizat autor

Cadru,
ca o pictură
de epocă
(Micuța Dorrit)

Dacă ne întrebăm de câte ori citim o carte, de câte ori revedem un film — de ce să nu ne întrebăm de câte ori „citim” o carte doar prin intermediul imaginilor?

Odată cu apariția cinematografului, mulți dintre scriitorii contemporani sau din secolele trecute au ajuns în topul scenariștilor preferați de regi-zori și public, deopotrivă. Scrierile lui Shakespeare sau Tolstoi, ale lui Manzoni sau Sienkiewicz, ale lui Balzac sau Agribiceanu, ale lui Cehov sau Preda au vitalizat de multe ori cinematografiile naționale.

**25 de specialiști
au cusut de mină
costumele celor 300
de interpreți
și figuranți,
căci pe vremea
Micuței Dorrit
mașina de cusut
nu fusese inventată**

În lumea filmului anglo-saxon de pe ambele maluri ale Oceanului Atlantic, clasicii literaturii Albionului au fost intens explorați și exploatați de cineastii mai multor generații. Eroul lui Defoe, Robinson Crusoe a inspirat numeroase versiuni cinematografice, printre care cea a lui Luis Bunuel, realizată în 1943, în Mexic; sau o altă versiune științifico-fantastică, *Robinson Crusoe pe Marte* de Byron Haskin, în 1964. Tom Jones, eroul lui Henry Fielding, a căpătat pentru toți lectorii-spectatori, după 1963, adică la peste 200 de ani de la apariția romanului, chipul lui Albert Finney. Din epoca victoriană au devenit scenarii romanele lui W.M. Thackeray. Cel dintâi film color din istoria cinematografului a fost realizat după *Bilciul deșertăciunilor*, iar, în 1987, același roman a fost serialul-eveniment al B.B.C.-ului; *Clubul Pickwick* a cunoscut variante pe micul și marele ecran; iar, în 1975, Stanley Kubrick da o nouă lectură lui *Barry Lyndon* în compania lui Ryan O'Neal. Continuând ștafeta, saga familiei Forsythe urmărită de John Galsworthy rămîne un punct de referință în istoria serializărilor pentru televiziune.

Dintre toți scriitorii englezi, cel care a bătut, însă, recordul absolut al dramatizărilor, ecranizărilor, adaptărilor muzicale este Charles Dickens. Lui,

inventatorul serialului literar (preluat mai apoi de imagine), i-a revenit cea mai bogată posteritate cinematografică. *David Copperfield* și *Oliver Twist* au culegerat platourile multor cinematografii, în afara de cele britanice și americane, ajungînd, în ultimii ani, vedete de musical pe scenele de pe Broadway.

Un nou argument al prezentului impact dickensian ne-a fost oferit la ultima ediție a Festivalului internațional al filmului din Berlinul occidental. În „afara concursului”, dar în marea sală a festivalului „ZooPalast”, a avut loc premiera ecranizării romanului *Little Dorrit*. Cu suflu de serial (sase ore de proiecție), filmul a ținut nemîscat un public de specialiști. Ecranizarea, semnată de regizoarea Christine Edzard, a captivat prin respectul față de spiritul operei dickensiene și prin acuratețea celor mai mărunte detalii scenografice în reconstituirea epocii victoriene. Un rezultat obținut printr-o pregătire de peste doi ani, cînd — pentru a da doar un singur exemplu — o echipă de 25 de specialiști au cusut de mină costumele celor 300 de interpreți și figuranți, pentru că pe vremea micuței Dorrit, acum 140 de ani, mașina de cusut nu fusese încă inventată! Povestea micuței ucenice-brodeuze, personaj tipic dickensian recompensat de viață pentru fidelitatea, loialitatea și hărnicia sa, căpătînd în această lectură, la zi, conturul unei personalități feminine independente și hotărîte. Tot așa cum, adevărat, maleficii nu sînt purtătorii deschiși ai însemnelor de ticăloșie, arivism, minciună, ci își maschează monstruoșitatea cu o rafinată abilitate. Pentru devoalarea determinismelor ierarhiei sociale și pentru virulența satirei la adresa respectabilității victoriene, romanul, (publicat cu trei ani înainte ca pe continent să apară *Madame Bovary* de Flaubert), a fost considerat politic, iar Bernard Shaw îl aprecia ca fiind „de-a dreptul revoluționar”.

Odată cu premiera vest-berlineză, la Muzeul Londrei se deschidea o expoziție unde au fost expuse toate costumele și accesoriile întrebuintate la filmări, în paralel cu fotografii, desene, litografii și caricaturi din epoca pentru a întregi sensurile prozei dickensiene privind contrastele sociale, grandcarea și oroarea din epoca victoriană. Ca un omagiu adus întregului film, juriul Berlinalei a acordat un „urs de aur” pentru aportul la arta cinematografică, prin întreaga sa activitate, lui Sir Alec Guinness. În film, el este interpretul rolului tatălui, William Dorrit.

Pentru mulți dintre cei prezenți a fost, desigur, o nouă și nuanțată lectură a romanului, pentru și mai mulți însă, a fost o „lectură” în premieră, prin intermediul imaginilor.

Adina DARIAN

„O viață“ (dar ce viață!)

De pe urma cineaștilor rămân, dacă rămân, filme care jalonează istoria artei a șaptea, curînd centenară. Urma artiștilor scenei se oglindesc în presă, amintiri, ori înregistrări depozitate în arhivele stațiunilor de radio și televiziune. Poate și fotografii. Puțini sînt artiștii care scriindu-și memoriile (și nu s-ar spune că genul memorialistic suferă de lipsă de candidați la eternitate) reușesc să pună în pagină și altceva decît mărunțul lor cotidian și să facă să se vadă o lume și timpul ei, chiar atunci cînd se opresc să descrie vreun actor cu care au lucrat sau să redea o întîmplare petrecută pe vreo scenă sau pe un platou de filmare.

Elia Kazan este un regizor dublat de un scriitor, un analist capabil să fie un martor (deși cuvîntul i-ar displace, sînt sigur) al unei arte, într-un anumit timp al ei. Kazan reușește asta prin puterea lui de a surprinde dincolo de aparențele la care se opresc cei mai mulți și pătrunde în suflitele celor pe care i-a întîlnit. Este inzeștrăat cu destulă luciditate și acuitate ca să rețină, într-adevăr, la un om și o experiență, dimensiunea semnificativă. Dacă e generos (și este) cu ceilalți, pe sine, în schimb, nu se menajează.

De exemplu:

„De cînd trăiesc — spune Elia Kazan — mi-am schimbat de mai multe ori pielea și am trăit mai multe vieți. Am cunoscut schimbări violente și pline de cruzime. Pentru mine, întîmplările au o semnificație numai într-o ordine cronologică inversă. Am cunoscut gustul regretului. Și al vinovăției. Dar am știut și ce e mîndria. Da, au fost și zile din astea. Un scriitor, poate chiar mai mult decît un cineașt sau un regizor de teatru, scoate la suprafață ceea ce a depozitat prin impresii și experiențe existențiale. Un lucru învățăm cu toții și anume să nu ne negăm pornirile tumultuoase ci să le ținem la vedere. Ele sînt materia noastră primă ca și puntea spre omînire. De obicei, oamenii caută să uite suferințele prin care au trecut, să le dea deoparte. În felul asta se feresc de ceea ce i-a durut cel mai tare. Ar-

tistul știe că el e destinat unei asemenea vieți care este alta decît a vecinului său și că suferința lui face parte din joțul vieții pe care și i-a ales. Slăbiciunile, greseliile, păcatele noastre, toate, ne fac să-i înțelegem pe semenii noștri. Cînd privim în urmă, nu ne ferim de suferință”.

Elia Kazan se analizează uneori cu ferocitate sau cel puțin cu o luciditate destul de rară la un artist. Oricum, pare că se divulga celor care-l cunosteau doar prin mediarea scenei și ecranului.

Ironia, spune el, face ca mutra mea să-și fi aflat „expresia” cînd mă bucuram de cel mai mare succes („expresia” nu spune de fapt tot ce spune noțiunea de „look” pe care o folosește Kazan, noțiune care face și ea modă și o întîlnești în toate, de la vesminte pînă la fizionomie, și, la ora

actuală, pînă și în știință n.n.). Asadar ironia a făcut ca „mutra” să-și afle expresia. Și continuă Kazan: „Pe la mijlocul anilor '40, în anii '50 și în primii doi din '60, eram regizorul cu cel mai mare succes din America, numai că pe mine mă cuprîndea furia, revolta, împotriva mea însumi. Nu-mi plăcea persoana mea publică. Nu eram omul care aș fi vrut să fiu. Îmi plăceau pînă și porecele care mi se dădeau, de exemplu „Gadget” (care la un om de teatru și film ar fi echivalent cu „Domnul Gaselniță”). Publicitatea care mi se făcea mă imbolnăvea de-a dreptul. Mi se făcea lehamite cînd imi vedeam numele tipărit de-o schioapă. Mi-era greață de laudele excesive, de pretuirea pentru ceea ce eu, însumi, nu pretuiam atît. Mă sufocam. Nu

cărți despre
oameni și filme



O distribuție de aur:
Marlon Brando și
Vivien Leigh
(*Un tramvai
numit dorință*)

eram ceea ce aş fi vrut să fiu. I-am spus odată prietenului meu John Steinbeck că aş fi fericit să nu-mi mai vad numele tipărit. Mi-a răspuns să nu-mi fac griji că vine şi asta. John dispune ani de zile prin presă. M-a asigurat că vine şi ziua aceea. Şi a venit."

Kazan povesteşte pe larg, cu o detaşare de parcă ar vorbi de întâmplările, succesele şi tribulaţiile altcuiva, despre activitatea lui în teatru. Se desprinde însă relatarea întâlnirii cu un dramaturg de talia lui Tennessee Williams, cu piesa acestuia care avea să intre în istoria teatrului de după război, „Un tramvai numit dorinţă”. Se opreşte cu un fel de grijă documentară — şi aici îşi trădează o vibraţie cu totul ieşită din comun — la unele descoperiri actriceşti pe care le-a făcut. „Primul drum — povesteşte el — când m-am întors la New York, a fost să mă duc la „Actor's Studio”. Clasa lui Bobby Lewis era bine organizată şi mi-am preluat şi eu „bobocii”. Printre ei, un băiat care făcuse un oarecare succes cu o apariţie de cinci minute în „Truckline Café”: Marlon Brando. Ai fi zis că „arabul” asta se aciuia în fiecare noapte prin alt cort ca să doarmă şi poate că de fiecare dată cu altcineva în pat. Am dat de el, i-am pus în mână 20 dolari, i-am spus unde să se ducă — adresa era Princetown on the Cape — şi de cine să întrebe acolo. Pe urmă l-am chemat la telefon pe Williams (Tennessee n.n.) să-i spun că o să-l caute un tânăr actor la care mă gândesc pentru viitoarea distribuţie. Pe urmă am aşteptat să mă sune el. Nimic însă. După trei zile îl chem pe Tennessee şi îl întreb ce părere are de actorul pe care i-l am trimis. „Care actor? mă întreabă el. N-a venit nimeni”. Aşa că aruncasem 20 dolari pe fereastră. A doua zi după întâmplare, Tennessee m-a chemat totuşi. Era în toate stările, aproape isteric. De ce întârziase Marlon? Avusese nevoie de cei 20 dolari ca să-şi potolească foamea, aşa că-şi aminase cu trei zile vizita la Cape”.

Dar mai departe în memoriile sale Kazan insistă asupra personalităţii lui Brando. „Existau mai multe argumente în povestea asta cu tânărul actor, dar cel mai puternic dintre toate şi care a contat pentru mine ori de câte ori m-am gândit la el a fost că **On the Water Front (Pe chel)** — s-a bucurat după aceea de un atât de mare succes şi succesul s-a datorat în primul rând lui Brando. Nu cred să existe o interpretare de calitate asta în tot filmul american de după război”.

Se vede că Elia Kazan are mai mult decât respect, o adevărată credinţă, în arta şi talentul actorului. A şi colaborat cu interpreţi de prima mărime. Dacă ar fi să pomenim doar câteva nume: Brando, James Dean, Rod Steiger, Vivien Leigh, Julie Harris, Raymond Massey şi bineînţeles, Marilyn Monroe la care ne vom opri, în cartea lui Kazan, ceva mai departe. Înainte însă vom reda câteva aspecte, dar mai ales o relatare pe care o face regizorul în legătură cu o zi de filmare de pe urma căreia a ieşit un cadru mult laudat de critică: „Am fost foarte laudat pentru regia mea (e vorba de filmul **Pe chel**), dar adevărul e că nu regizasem nimic. La ora fixată, după ce Brando se trezise încă de la 4 dimineaţa şi se concentrase asupra a ceea ce avea de făcut, atât el

Parafrazându-l pe Shakespeare, s-ar putea spune „întreaga scenă e o lume”

cit şi Steiger aveau perfect în minte toată scena, ştiau mai bine ca mine totul. Uneori cred că e bine ca un realizator să se retragă puţin, să rămână în planul doi. Dacă personajele sînt pe drumul cel bun şi tu începi să le explici actorilor cine sînt ele, actor-

borne (scenaristul, n.n.) l-am chemat totuşi şi pe Dean ca să am o întrevedere cu el. Când am intrat în biroul meu, pe o sofa de piele din camera de aşteptare tânărul stătea tolanit şi privea în van. Nu mi-a plăcut mutra lui aşa că l-am făcut să aştepte. S-ar părea că l-a cam scos din fire treaba asta pentru că atunci când l-am chemat să vină în biroul meu renunţase la poza beligerantă de până atunci. Am încercat să stau puţin de vorbă cu el, dar conversaţia nu era punctul lui forte aşa că ne-am uitat unul la altul. Deodată, Dean mă întreabă dacă n-aş vrea să încalec pe motocicletă lui. Nu-mi suridea o plimbare. El s-a dezlănţuit. Era un băiat de la ţară pe care traficul metropolei îl lăsa rece. Când ne-am întors la biroul meu l-am chemat pe Paul şi i-am spus că l-am găsit pe Cal din **La est de Eden** şi că nu mai avea nici un rost să căutăm pe altcineva. L-am trimis şi la Stein-



După o cursă pe motocicletă — un personaj (James Dean în **La est de Eden**)

rul devine mai preocupat să-ţi arate ţie ce ştie, şi să te mulţumească pe tine în loc să joace ce trebuie să joace. Poţi rata o scenă făcînd pe regizorul aşa cum scrie la carte. În ziua aceea mi s-a părut că, din punct de vedere artistic, scena atinsese nivelul ei maxim aşa că nu-mi rămînea decât să-mi bat capul cu problemele tehnice iar pe actori să-i las să-şi facă meseria”.

O altă întâlnire îşi are farmecul ei dar, mai ales, îmi pare că inscrie o altă pagină în istoria filmului de peste ocean. „Mă pregăteam pentru **La est de Eden** şi căutam un tânăr pentru personajul Cal. Îl văzusem pe James Dean dar eu tot la Brando mă gândeam. La insistenţele lui Paul Os-

beck care locuia nu prea departe de mine, pe strada 72. John mi-a spus că e un muşon iar eu l-am întrebat: Bine, da' crezi că poate fi Cal? Al dracului că poate, mi-a răspuns John”.

Un portret cu totul diferit de altele pe care am avut ocazia să le cunoaştem (şi, în orice caz, cu totul altfel decât cel făcut de fostul ei soţ, Arthur Miller, în alt volum de amintiri din care reproducem o parte în acest almanah) îl face Elia Kazan. El vorbeşte despre omul — Marilyn, nu despre aceea vedetă de film care şi astăzi, după un sfert de secol de la moarte, este încă o preocupare pentru opinia publică de parcă s-ar mai putea afla ceva nou în privinţa ei. Şi iată că se şi află ceva nou. De exemplu cum era în

realitate ca om, tinăra aceasta proiectată pe firmamentul vieții publice. „Marilyn era un suflet curat. O fată cu o brumă de educație și care altceva decât propria ei experiență nu cunoștea. Dar experiența ei era reală și o asemenea experiență este foarte foloșitoare pentru un actor. Poate la fel de importantă ca și cunoașterea. La ea totul era lipsit de sens, ori cu totul personal. Nu avea nimic comun cu abstracțiunea, cu conceptul formal ori impersonal dar se dăruia cu pasiune propriei experiențe de viață. Am întâlnit-o de multe ori la producătorul meu, am stat mult de vorbă cu ea și i-am ascultat poveștile, uneori pînă la ziua. Cîteodată o podidea plînsul. Încercam să o liniștesc. Marilyn avea o bombă în ea. Cum o scuțurai, exploda.”

„Pe aripa timpului”

Tot propria existență o pune în centrul povestirii și Arthur Miller, unul dintre cei mai de seamă dramaturgi ai Americii. El se arată încă mai puțin direct decît Elia Kazan și, oricum, mai puțin dispus să se culpabilizeze pentru ceva. Vorbește „în general”, iar din cînd în cînd amintește cîte o întâmplare personală. Dramaturgul nu dramatizează nimic în ceea ce-l privește. Mai mult, s-ar zice că nu l-a durut nimic iar despre unele întîmplări cu caracter mai intim, acestea aproape că sînt fără urmă. Totul este numai aluziv. „La cîteva săptămîni, după ce a terminat *Misfita*, Marilyn s-a întors la New York și mi-a telefonat la hotelul în care locuiau ca să mă întrebe: „Nu te întorci acasă, dragul meu?”

Să fie discreție, răceală, ori indiferență; această, parcă accidentală, însemnare de pe vremea cînd era căsătorit cu Marilyn Monroe?

„Nu — este de părere un comentator al cărții — cu asemenea amintiri și amănunte s-ar putea spune că Arthur Miller se adresează unui public cam provincial de prin anii '60”. Totuși volumul este apreciat pentru sobrietate și chiar pentru ineditul unor întîmplări din viața sa. Sigur că Miller nu-și cenzurează nici observații caustice, chiar la adresa unui confrate cum este Norman Mailer, dar și a unei vedete a cîntecului, Frank Sinatra, unde părăsește tonul rece și distanțarea ca să se lanseze în aluzii tăioase privind arivismul lui.

În general volumul nu conține „nici slăbiciuni, nici malițiozități” iar către sfîrșit, răzbate totuși o durere legată de anumite manifestări ale fostei sale soții. Este una referitoare la perioada cînd juca alături de Dean Martin în filmul *Ceva trebuie să se întîmple*. Și spune atunci Arthur Miller: „Marilyn avea un fel de răceală fatală ca și cum părăsise orice fel de speranță de a fi altceva decît o pradă ușoară. Era ca un poet vagabond care încearcă

să declame versuri în fața mulțimii pornite să-i smulgă hainele”.

Sînt totuși notații prea fragile ca să le faci comparabile, pentru că unghiurile de privire sînt atît de deosebite, ambele volume se află într-un raport de complementaritate și cred că se întîlnesc într-un aspect esențial: orice aplecare asupra cinematografului înseamnă — în primă și ultimă analiză — a privi întreaga societate.

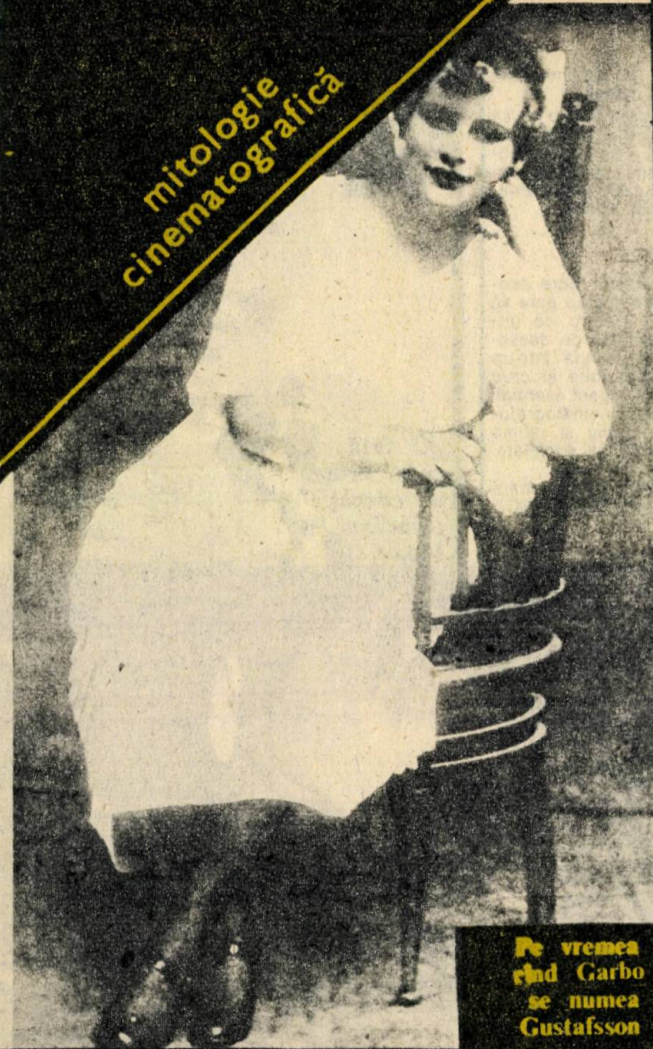
Adaptare și prezentare
de MIRCEA ALEXANDRESCU

„O fată
cu o brumă
de educație
(Marilyn
Monroe)”

„Nu te întorci
acasă,
dragul meu?”
(Marilyn
Monroe
și Arthur
Miller)

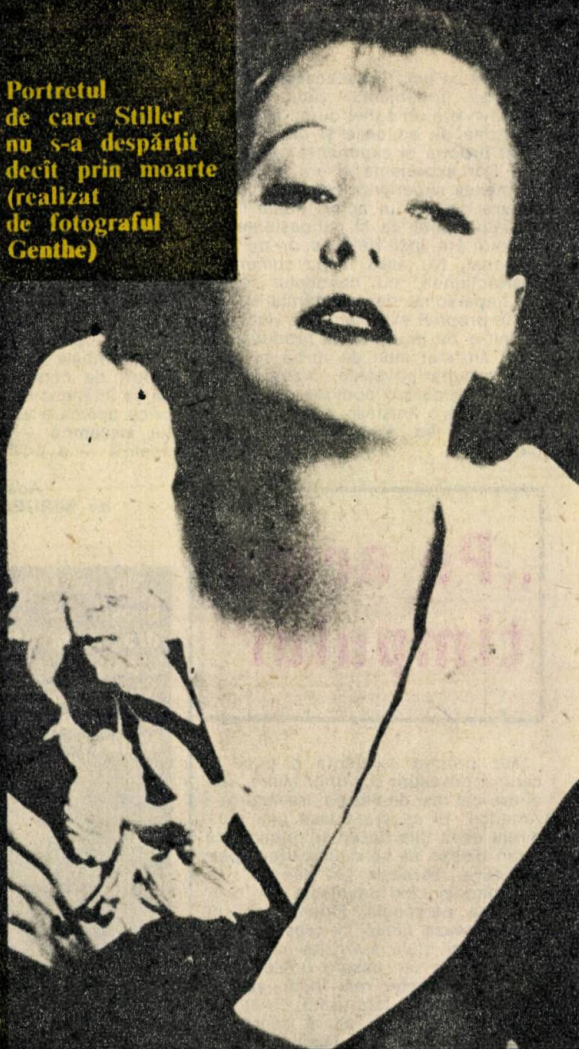


mitologie
cinematografică



Pe vremea
când Garbo
se numea
Gustafsson

Portretul
de care Stiller
nu s-a despărțit
decît prin moarte
(realizat
de fotograf
Genthe)



Sfinxul

Cel mai secret personaj creat de Cetatea filmului, a fost Greta Garbo. Cu ea a început adevărata domnie a Vedetei și expansiunea Hollywood-ului. În jurul suedezei, care a debarcat ca o necunoscută pe cheiurile portului New York, avea să se țeară, cu mîgălă și chel-tuială, o legendă. Și pe măsură ce faima lua proporții, inaccesibilitatea vedetei devenea mai inexpugnabilă. Toată lumea vorbea despre Garbo, dar ea tăcea și zîmbea rece, distant. Divina era în același timp, un Sfinx. Alîșa o cumplită alergie față de contactul cu presa. Cînd, totuși, accepta — foarte rar — să se lase abordată de aceasta, toată lumea se mulțumea să constate că „Sfinxul a vorbit”. Nici nu mai conta ce spusese.

S-a scris mult și multe despre Greta Garbo. Unii au ridicat-o în slăvi, alții au căutat, mai

tîrziu, s-o coboare de pe soclu. Chiar și astăzi, octogenara e urmărită de fotografi și reporteri și, din timp în timp, o vedem în cite o fotografie făcută cu teleobiectivul fie pe o plajă însingurată, fie furișîndu-se spre un magazin alimentar din apropierea locuinței ei din New York. Pe Garbo n-o mai vede nimeni în vreo mare casă de modă sau la vreo manifestare mondenă. Singurătatea a devenit pentru ea o a doua natură.

Recent, un autor englez a publicat la Londra o nouă și cuprinzătoare lucrare dedicată vedetei coborîtă din nordul cetos în însorita Californie. Lucrarea se intitulează „Garbo — un portret”. Se afirmă că ar fi cea mai obiectivă și mai completă privire asupra Divinei. Am parcurs studiul lui Alexander Walker și vă relatăm despre el.

Începuturile: 1905-1925

La 18 septembrie 1905 se naștea la Stockholm Greta Lovisa cel de-al treilea copil al familiei Gustafsson. Tatăl, avea un venit foarte modest ca salariat al serviciului de întreținere a curăteniei orașului. Munca îl expunea „bacșișurilor alcoolice” — spune Walker — bacșișuri pe care locuitorii Stockholm-ului obișnuiau să le dea măturoților de stradă. Aceste „onorarii lichide” i-au slăbit, treptat, constituția și așa nu prea zdravănă. Trăsăturile sale deosebit de delicate, avea să le moștenească fițeta sa, Greta. Karl o întâlnește pe mama acesteia, la o fermă unde el lucra la munca câmpului, iar ea ca fată la bucatărie. Între străbunii mamei existau urme de sînge lapon. De la mama sa, femeie blîndă, dar taciturnă, Greta a moștenit picioarele lungi, pieptul plat și umerii foarte dezvoltati. Un trup neatrăgător în repaus. Cînd era în mișcare, torsul, bustul și picioarele alcătuiau un tot atît de senzual incît mersul lăsa admiratorilor ei americani o impresie nespuse de atrăgătoare. Fetița de a se mișca i-a făcut pe mulți să creadă că avea o statură de amazoană. Prin anii '40, cînd Greta Garbo și-a completat cererea de obținere a cetățeniei americane, a trecut pe formular, în dreptul înălțimii: „Five feet seven inches” — adică 5 picioare și șapte inci (1 picior = 30,479 cm; 1 inch = 2,54 cm), deci cu aproximație, 1,75 m. Nu se putea spune, deci, că era o femeie foarte înaltă. Povestea cu înălțimea ei din cale afară s-a păstrat, pesemne, din cauza citorva parteneri ca John Gilbert sau Charles Boyer, amîndoi mai scunzi ca ea. Se poate observa, de pildă, că în rolul Mariel Walewska, avîndu-l ca partener pe Charles Boyer (Boyer juca rolul lui Napoleon) Greta trebuia să riște mereu delictul de lèse-majesté pentru că, aflată în fața împăratului, se sprijinea de o masă sau de un scaun, cu genunchii ușor îndoiti, ca să-i lase, astfel, partenerului cîtiva centimetri în plus.

Curînd după nașterea Gretei, familia s-a mutat într-un apartament pe strada Blekingegatan nr. 32. Astăzi clădirea nu mai există, dar un film al televiziunii suedeze, realizat chiar în timpul demolării clădirilor de pe această stradă, ne arată că Garbo a crescut într-o atmosferă nesănătoasă și îmbibată. Întreaga familie (cinci persoane) dormea într-o singură încăpere; Greta, în mijlocul camerei, pe un pat de campanie. Baia se afla în fundul curții. Pe acoperișul băii, ea și vecinele ei obișnuiau, în zilele însorite, să facă plajă și să viseze... cu ochii deschiși. Greta era un copil singuratic, din cale afară de timidă. Cu prietenii de vîrsta ei, puneă, întotdeauna, la cale jocuri care, preferau soldații, păpușilor. Într-unul din rarele ei interviuri de la Hollywood — de fapt ultimul — Garbo spunea: „Nu-mi amintesc să fi fost un copil ca ceilalți. Aveam întotdeauna păreri mele, nu-

mai că nu le și spuneam în întregime”.

Din copilărie, păstrează viu în minte cît de mult îi plăcea să meargă la teatru și la cinema, la cinema chiar mai des, pentru că era mai ieftin. Aici o văzuse pe Mary Pickford în **Biata fițeta bogată**. Îi plăcea mult interpreta și se întreba de ce n-ar putea juca și ea ca Mary Pickford. Așa că, împreună cu prietena ei Elisabeth Malcolm s-a dus, într-o bună zi, la studiourile de film „Lidingö” să-și încerce norocul. Dar norocul nu le-a suris. Între timp îi

La baza acestui portret: o întreagă arhivă

moare tatăl. Acum, Greta înțelege importanța banilor. Curînd, începe să muncească, după orele de școală, ca ucenică într-o frizerie. Pe la 16 ani îi scrie unei prietene, Eva Blomkvist: „De cîte ori rămîn singură cu mine, acceptînd, dar nu dorînd, singurătatea, tînjesc atît de mult după teatru. Acolo găsesc tot ce-mi doresc”.

Din 26 iulie 1920 — arată apoi biograful englez — Greta lucrează în raionul de dantelărie din magazinul lui Paul U. Bergstrom, din Stockholm. Cîștiga 35 dolari pe săptămînă, un salariu considerat pe atunci destul de bun pentru o vinzătoare. După cîteva luni pozează pentru prima oară, ca model de pîlării pentru „catalogul de primăvară” al magazinului. Nu trece mult și i se ivese ocazia să apară, tot pentru prima oară, în fața unei camere de filmat. Ragnar Ring, un regizor de filme publicitare o alege pentru o peliculă comandată de magazin; **Cum să nu purtăm hainele**. După cîteva luni, Greta mai apare într-o comedie publicitară; aici joacă rolul unei fete mîncăcioase care, la ceaiul de dimineață, inghite cu atîta poftă prăjituri cu frîscă de parcă tocmai ar fi scăpat dintr-un sever regim alimentar. Fața ei rotunjoară, cu gropițe, o arată cu cîteva kilograme, dar și cu cîtiva ani, în plus.

Poate că dacă nu ar fi fost mutată la un alt raion, la confecții, n-ar fi fost descoperită de Erik Petschler, un producător și regizor de comedii bulevardiere care a intrat în magazin să cumpere haine pentru un nou film al său. A doua zi, în pauza de prînz, Greta era chemată să dea o probă. Erik Petschler a acceptat-o mai mult pentru figura ei rotundă decît pentru emoționanta, dar neconvîngătoare recitare a unei poezii învățată la școală. Greta și-a părăsit slujba de la

magazin declarînd: „Acum mă dedic filmului”. Debutază în **Peter vagabondul**. Scris, regizat și produs de Petschler și avîndu-l tot pe el ca partener în dublul rol de vagabond și de fante de mahala, filmul acesta o folosește pe Garbo ca pe o frumoasă în costum de baie care ar fi putut să facă parte și din trupa de figurante a lui Mack Sennett. În primii ani de carieră, Garbo a preferat situațiile comice. Mai tîrziu, Petschler avea chiar să spună: „Avea înclinație spre comedie și era foarte ambițioasă”. Revista „Swing” care a comentat filmul chiar după premieră, în decembrie 1922, observa: „Greta Gustafsson ar putea deveni o stea de film suedeză. Motivul: are un aer anglo-saxon”.

După un an, dădea probă pentru unul dintre cele 12 locuri la „Academia teatrală regală”. În iulie s-a înscris, iar în august a fost primită. Într-o singură lună a reușit să se pregătească pentru examen. Dar nu a terminat cei doi ani de studii. Se spunea chiar de atunci că natura jocului ei era analizată în manualele lui Stanislavski. Asta nu înseamnă că acțița era conștientă de metoda Stanislavski ci doar că avea un instinct teatral. Prietena și colaboratoarea ei, Mercedes de Acosta, avea să spună mulți ani mai tîrziu: „Greta poseda un instinct scenic cu totul ieșit din comun. De fapt în interpretările ei aportul regizorului era minim, în clipa în care

„Femeia fatală” — Garbo în *Dreptul la dragoste*





**Rolul care le-a curpins
pe toate celelalte
(Garbo în *Torrentul de Bell*)**

ajungea să cunoască personajul se și identifica cu el, intra în ambianță și devenea, pur și simplu, acel personaj". Cel care au avut ocazia s-o vadă la repetiții au confirmat această aprehensiune precum și uluitoarea spontaneitate cu care se transforma în clipa în care începea să joace. Edmund Goulding, sub direcția căruia s-a realizat în 1927 versiunea mută după *Anna Karenina* (rebotezată *Love idică Dragoste*) observa: „În studioul este nervoasă ca un cal de curse la potou. Tremură și ai putea spune că îi urăște pe cei care asistă la repetiție. Când aude „motor” și aparatul de filmat începe să „toarcă”, Greta, cu o înimă-bilă forță, începe «să-și umple» personajul”.

Zilele de visări în singurătate pe acoperișul casei, aveau s-o ajute, acum, la studiul teatral să realizeze o profundă concentrare. Mai târziu, în fața aparatului de filmat această capacitate a ei avea să se dovedească o adevărată minune. La sfârșitul unei zile de filmare cădea însă sfârșită, epuizată nervos.

Întâlnirea decisivă

S-ar părea că ceea ce i-a făcut pe Greta Garbo și pe regizorul Mauritz Stiller — să se apropie unul de celălalt, a fost faptul că ambii erau înalți.

Cînd a chemat-o pe platou să dea o probă, Stiller a lăsat-o să aștepte în hoi câteva ore. Ca s-o facă anume să se enerveze și, astfel, s-o poată manevra mai bine regizoral. Nu s-ar putea spune că și-a atins scopul de vreme ce la un moment dat, regizorul s-a oprit din lucru și a întrebat-o în azul tuturor: (după ce-i indicase o scenă în care ea ar fi trebuit să fie bolnavă) „Ascultă, domnișoară dumneata nu știi să joci? N-ai călcat niciodată pe la vreun conservator?”

Pe primul ei regizor de film, precum se vede, nu-l impresionase nici intuiția ei artistică, nici lufala cu care se adapta situației dramatice. Ii plăcuse mai mult felul cum se mișcă și mai ales expresia feței ei.

Tot Stiller avea să decidă și asupra numelui pe care Greta urma să-l poarte apoi toată viața: Garbo.

La început — ține să arate Alex. Walker, — Greta Gustafsson consideră că numele de Garbo îi va purta numai pe scenă. Îl folosise în spectacolele de la Academie în care apăruse în 1924. În luna martie a aceluiași an apare cu noul ei nume și pe ecran în *Gösta Berlings Saga* — (după romanul omonim al Selemiei Lagerlöf). Onorariul a fost de 600 dolari, dar publicul a făcut filmului o primire destul de rece.

Prima vizită pe care avea s-o facă peste graniță a fost în Germania. Aici s-a bucurat de o presă mai bună chiar decît în Suedia, iar filmul *Gösta Berlings Saga* a strînit senzație. Investițiile au fost recuperate într-o singură săptămînă. Succesul de casă a fost remarcat și de reprezentantul la Berlin al studiourilor americane Metro Goldwyn Mayer. Se afirma că Garbo și Stiller s-au întîlnit și au discutat prima oară cu Louis B. Mayer în primăvara anului 1925. Primul document din dosarele MGM este însă o scrisoare, mai degrabă o declarație de intenție prin care Greta dorește să devină actriță la MGM. Scrisoarea este datată Berlin, 30 ianuarie 1925 și sună așa: „Domnilor, luînd în considerare faptul că imi asigurați traver-

sarea oceanului într-o cabină de clasa I, pe un pachetbot, precum și drumul cu trenul la Culver mă declar, de acord să închei cu dumneavoastră un contract ca actriță de film.” Acest contract pe o durată de cinci ani stipula, pentru început, suma de 400 dolari pe săptămînă care avea să crească, în funcție de opțiunile anuale ale MGM-ului. Scrisoarea se termina astfel: „Se înțelege că va asumați obligația de a-mi furniza și îmbrăcăminte necesară pentru filmele în care urmează să joc”.

Imediat după încheierea contractului, G.W. Pabst i-a propus domnișoarei Garbo să joace în filmul său, *Strada fără bucurie* (*The Joyless Street*). Stiller avea să-i facă această remarcă lui Pabst: „Trebuie să-ți spun însă că se pot face filme frumoase cu Garbo dacă știi s-o filmezi, pentru că de jucat, habar n-are!”

Pabst nu s-a dat bătut. Stiller a cerut atunci, și a și obținut, o sumă cu multe zero-uri pentru că „o împrumută pe Garbo”. I-a mai cerut lui Pabst să folosească numai peliculă Kodak și nu Agfa. Iar cînd filmul a fost gata, din cele 300 picioare de peliculă, 290 erau inutilizabile. Cu totul din întîmplare, avea să se descopere însă modalitatea de a corecta neajunsul și iată cum: într-unul din cadre, o carte cădea de pe o măsută și trebuia filmată această cădere. Aparatul de filmat nu putea surprinde momentul căderii așa că s-a schimbat turația și astfel s-a putut filma căderea înceată a cărții. Un tehnician din echipă a sugerat, atunci, să se încerce același procedeu și cu Garbo. Mișcarea mai lentă a dat posibilitatea să se elimine tremurul nervos al trăsăturilor feței ei.

La sfîrșitul lui iunie 1925, însoțită de același Mauritz Stiller, Greta Garbo își lua rămas bun de la mama ei, de la Sven, fratele ei ca și de la sora Alva (pe care n-avea s-o mai vadă niciodată) și se imbarca pentru America. La despărțire, avea să spună mamei ei doar atît: „Mamă, într-un an mă întorc”.

1925-1941

Făgăduința întoarcerii n-avea să fie ținută. Traversarea Atlanticului durase 10 zile. Stiller, foarte bolnav (suferea de elefantiazis care, peste ani, îi va aduce moartea) se simțise, pe vapor, ceva mai bine, dar contactul cu America a fost pentru amîndoi dezamăgitor. Au fost șocați de primirea improvizată. Pe deasupra, aveau să guste și sentimentul izolării pe care îl crea bariera limbii. Resimțeau lipsa prietenilor. Pe deasupra, canicula ce se abătuse peste New-York era pentru ei insuportabilă. Serviciul de primiri al MGM-ului fusese complet nepregătit să primească noul cuplu dar cu chiu, cu vai, și-a adunat forțele risipite în diverse localități de vacanță

și a trimis un funcționar — pe Hubert Voight — care vorbea suedeza. I-a întîmpinat împreună cu un fotograf, un liber profesionist, Jimmy Sileo, care, pentru 25 de dolari, a immortalizat-o pe Greta Garbo punînd piciorul pe pămînt american.

Următoarele două săptămîni au trecut fără vreun scop precis sporind doar dezamăgirea. Cît era ziua de lungă nu făceau nimic altceva decît să încerce să se răcorească. Mai tot timpul se întorceau la „Hotelul Commodore” să facă dușuri reci în timp ce afară termometrul arăta peste 80 grade Fahrenheit.

Cît de greu este să treci bariera limbii avea să-și dea seama Stiller abia cînd a încercat să intre în con-

tract cu Mayer aflat, atunci, pe coasta Pacificului. Aceștia se obligase să le asigure șederea de două săptămâni la New-York, dar a fost nevoie de alte săptămâni pînă ce Stiller să reușească să-l convingă pe cei de la MGM să-l facă o probă Gretei. Cînd, în sfîrșit, i-au făcut proba, Stiller avea să constate că operatorul nu se pricepea să pună lumina pe chipul ei, în așa fel încît s-o avantajeze. Cînd a cerut repetarea probei s-a ales cu răspunsul că e „un pisălog nesuferit”.

„E un haos” a oftat Greta, „totul e un haos”. S-au resemnat amîndoi cînd, la 9 iulie 1925, au fost chemați să semneze contractul cu MGM. Stiller urma să înceapă să lucreze de la data de 12 septembrie același an și tot de la această dată, să-și primească drepturile bănești. El nu voia să facă însă absolut nimic pînă ce nu i se va asigura de lucru și Gretei Garbo.

Avocații de la MGM și-au dat seama că au în fața lor un „balaur cu două capete”. Stiller a insistat ca salariul pe care i-l propuneau actriței să fie dublat iar contractul să fie redus, de la cinci la trei ani, adică aceeași durată ca și a contractului lui. Cei de la MGM au cedat, în principiu, în privința duratei contractului, nu însă și a banilor. Deși Garbo semnase un con-

tract cu MGM-ul, la New York, la 26 august 1925, documentul juridic menționa în mod greșit că el fusese semnat la Los Angeles. Niste ochi mai pricepuți de la Culver City au observat aceasta abia după o lună. Este sau nu este deci valabil contractul? — aceasta era întrebarea.

Socul urma să apară, cînd s-a descoperit că Greta nu împlinise încă 21

„În lumea asta nouă și dură, nu mai e loc pentru mine”

de ani, în momentul semnării contractului. Părea mult mai în vîrstă și nimănui nu-i trecuse prin cap să verifice vîrsta. După alte amînări și după ce i s-a cerut mamei ei să-și dea consimțămîntul, Greta Garbo avea să semneze, în sfîrșit, un contract valabil cu MGM-ul. La 18 septembrie 1925,

Singurul lucru bun în această perioadă de dezorientare au fost — după cum arată biograful — fotografiile de studiu făcute de Arnold Genthe, pe care Garbo îl întîlnise printr-o cunostință întîmplată.

Fotoaful (născut la Viena) a fost primul care s-a priceput să accentueze senzualitatea buzelor ei ca și a pleoapelor ei grele, să pună în valoare fruntea înaltă și netedă, părul moale și bogat care părea o coroană. Greta Garbo avea acum aerul unei femei în care se îmbinau o anume provocare cu o spiritualitate cu totul deosebită. În nenumăratele fotografii făcute de Genthe ai fi zis că nici nu e vorba de una și aceeași femeie, ci de mai multe. Odată expediate la Culver City, fotografiile acestea au făcut senzație și mulți și-au exprimat dorința să lucreze cu Greta Garbo. Se spune că atunci cînd una din fotografiile favorite a apărut în revista „Vanity Fair” (adică „Bilciul deșertăciunilor”) însoțită de explicația „O nouă stea din nord — Greta Garbo”, căutători de talente au dat buzna dornici să afle cine era această „femeie divină” și să-i ofere contracte. Dacă relatarea aceasta este adevărată, atunci este puțin probabil ca ea să se fi petrecut în studiourile MGM conduse cu

**A vrut să joace și în comedii, dar era folosită doar ca femeie fatală
(în Sărutul lui Feyder)**



Examenul sonorului a trecut
(Garbo în *Vădușica* de R. Boleslawski)

mină forte și unde nimeni nu ajungea să pună piciorul dacă nu era chemat și dorit.

Pentru un star de la Hollywood însă, nimic din toate aceste succese nu însemna certitudine. Singurul fapt cert este că atunci când a murit, Stiller avea lângă patul de suferință una din excelențele fotografii ale Gretei Garbo, făcute de Genthe.

La Los Angeles, Garbo și Stiller au fost, în sfârșit, primiți altfel. Au început să întrebare: „Ce planuri aveți?” Garbo: „Aș vrea să-mi găsesc o cameră la o familie plăcută”. Răspunsul ei decepționează. Atenția Gretei este atrasă de niște pachete aduse de cei de la comitetul de primire. „Astea sînt cadouri pentru mine?” îl întreabă pe Rolf, secretarul ei. „Și da, și nu” sună răspunsul acestuia. La hotel, cadou-

rile sînt despachetate. Sticle de lichior fuseseră ambalate cu dibăcie ca să nu fie descoperite de priverile iscoditoare ale agenților. Era în plină prohibiție.

Studioul a închiriat o căsuță pe plajă, la Santa Monica, pentru Stiller și un apartament pentru Greta Garbo la hotelul „Miramar” din apropiere, al cărui patron era norvegian. Pacificul, cu apele lui cenușii era cu totul altceva decît golful cristalin de la Stockholm. Pe amîndoi îi încerca mereu dorul de casă. Fotografiile din această perioadă lasă impresia tihnei, lucru cu totul înșelător. Garbo și Stiller lenevesc pe plajă, dar încetul, cu încetul începe procesul de modelare a Gretei Garbo după canoanele hollywoodiene. Sub calmul aparent, amîndoi ascundeau neliniștea și neferici-

rea, se simțeau străini și nu primiseră încă nimic de lucru. Garbo, cu timiditatea ei, era de părere că lumea nu trebuie să știe nimic despre felul cum își petrece timpul în afara platourilor. Unul din motivele pentru care o admira nespuse pe Lillian Gish era tocmai acela că „Gish e genul de star care nu dă mina cu boxeurii”. De fapt, Lillian Gish a exercitat prima influență hollywoodiană asupra Gretei Garbo, o influență pe care ea a resimțit-o ca pe o binefacere. Îi admira felul cum se purta cu cei care îi propuneau angajamente, dezinvoltura cu care refuza oferte de mină a doua. Cînd a căzut în dizgrație și a dispărut de pe marile firmamente ale Hollywoodului, Lillian Gish părea să-i fi transmis Gretei Garbo toate calitățile ei.

Stiller este autorizat, în cele din urmă, să facă probe Gretei și probele astea — ține să precizeze Walker — aveau să-l entuziasmeze pe Monte Bell, regizor și director de contracte al MGM-ului, care tocmai viziona jurnale de actualități despre calamitățile produse de inundații, în vederea filmului *Torentul* (*The Torrent*) o ecranizare după Blasco Ibanez. Pe loc a chemat-o pe Greta. Ea a ezitat dar Stiller a sfătuit-o să accepte. „E un pas înainte, un pas foarte important” i-a spus el, deși Greta urma să lucreze în regia lui Bell și, nicidecum, împreună așa cum speraseră. În *Torentul*, Garbo a avut șansa să joace alături de Ricardo Cortez, pe vremea aceea rivalul lui Rudolf Valentino în rolul de „latin lover”. După moartea lui Valentino avea să rămînă urmașul lui.

Torentul a fost, într-adevăr, așa cum prevăzuse Stiller, un pas înainte pentru Greta Garbo. Premiera filmului a avut loc la 21 februarie 1926. Și chiar dacă nu e vorba de un mare succes, adevărata lui importanță este de a o fi pus în valoare pe Greta Garbo, după cum subliniază comentatorul englez. Și iată de ce: Greta Garbo trece aici printr-o serie de ipostaze — de la fata venită de la țară, pînă la primadona ipocrită și provocatoare. Ea parcurge o succesiune de stări și trăiri care au dus la afirmația că, în *Torentul* lui Bell se vad, de fapt, toate filmele viitoare ale Gretei Garbo.

Operatorul William Daniels s-a priceput de minune să exploateze toate resursele actriței. Așa a început colaborarea și prietenia de 14 ani și 19 filme dintre Greta Garbo și William Daniels.

Daniels, căruia îi erau îndatorate multe alte staruri hollywoodiene, nu admira pe nimeni. Era un om rece, direct, dar de un realism tonic. Cu Garbo, Daniels a stabilit o legătură mult mai strînsă și, cu siguranță, de o mai mare profunzime decît oricare alt regizor care a lucrat cu ea. În duminicile libere, își pilota avionul deasupra locuinței ei, balansînd aripile mașinii zburătoare în semn de salut prietenesc. De multe ori Garbo era surprinsă în timp ce făcea exerciții de engleză, profesor fiindu-i Daniels. Își spunea într-una, ca pe o lecție: „Garbo, ești o persoană importantă”. Daniels îi răspundea: „Sigur că da, Greta tu ești importantă, mai importantă decît toți ceilalți”. Nici ea, și nici el nu-l puteau suferi pe îngînfatul de Cortez pe care Greta îl poreclea „Dovleacul”. „Garbo e importantă” impor-

tant și important sunau pentru ea cam la fel și însemnau același lucru, mai ales după ce citise cronicile la **Torentul**, în care critica se oprise asupra aerului „neamerican”, pe care Garbo îl aducea pe ecran. Unii o comparau, totuși, cu alte stele ale Hollywoodului de atunci: Norma Talmadge, Carol Dempster sau Gloria Swanson.

Criticul Laurence Hall scria în „Motion Pictures”: „Cînd criticii se vîd si-liți s-o compare cu alte stele de tip vechi, e clar că a apărut un nou tip de stea de cinema”. Și nu va trece multă vreme și toată lumea va remarca personalitatea și, mai ales, unicitatea Gretei Garbo.

Sigur, nu toată lumea a văzut în **Torentul** un succes personal al Gretei Garbo și nu puțini dintre compatrioții ei suedezi i-au prezis un apropiat sfîrșit artistic. Circulau și tot felul de glume pe seama „întîmplărilor de la filmare” cum li s-a spus, iscate, se pare, de faptul că Greta nu știa încă englezește. Într-una din scenele dramatice ale filmului — relevă biograful englez — Garbo trebuia să cînte la pian cîteva măsuri dintr-un cîntec foarte la modă. „Vreau să fiu fericită, dar nu pot fi pînă cînd nu te fac și pe tine fericit”... Starea ei de spirit urma să se schimbe treptat, în timp ce cînta, trecînd de la tristețe la veselie. Neînțelegînd însă cuvintele, Garbo cînta pe același ton de profundă melancolie pînă ce toți din jur au izbucnit în rîs.

Predilecția ei pentru comedie avea să fie folosită, mai tîrziu, în **Ninocika**. Cei de la MGM au încercat s-o facă să semneze, chiar cu o săptămîină înainte de începerea filmărilor, un contract pe cinci ani. Ea s-a opus. Între altele și pentru că Stiller avea un contract pe numai trei ani și vroia să fie liberă să părăsească MGM-ul odată cu el.

Dornici să exploateze debutul senzational, MGM-ul a renunțat, pe moment, la un nou contract și a grăbit intrarea în producție a unui nou film, **Isplîtoarea** (*The Temptress*) regizat de Stiller, fericit să lucreze cu ea, iar Greta, de asemenea. Au fost însă împreună doar zece zile, pentru că brusc, cei de la MGM l-au schimbat pe Stiller. O umilîntă? Dosarele MGM-ului nu oferă nici o dovadă în această privință. Ele conțin doar afirmația unor martori oculari care pretind că regizorul suedez nu se adaptase stilului de lucru al studioului american. Circulau birfe de tot felul între altele că i se ceruse lui Antonio Moreno, partenerul Gretei în film, (un alintat al studiourilor și al publicului) să-și umfle părul ca o creastă de cocoș, spre a fi astfel puțin mai înalt decît Greta. Se mai spune că, spre deosebire de regizorii locali care-și gîndeau și organizau cadrul înaintea filmărilor, Stiller prefera să facă îndelungi repetiții pe platou, lăsînd și inspirației și improvizăției un anume rol. Numai că toate astea însemnau timp, deci bani în plus. Pe de altă parte, conducătorii MGM-ului aveau foarte proaspăt în minte o altă experiență, teribil de neplăcută, făcută cu Stroheim (la **Văduva veselă**). Nu mai erau dispuși să cadă în recidivă.

Odată cu înlocuirea lui Stiller, partenerul Gretei Garbo a fost și el schimbat și a venit John Gilbert, idoul romantic al Hollywoodului și ve-

deta masculină cea mai bine plătită. Cum la 9 august 1926, Rudolf Valentino moare în timpul filmărilor la **Carnea diabolică** (*Flesh and the Devil*), John Gilbert îi mostenește rolul (avea pe atunci 29 de ani, cu opt mai mult decît Garbo). Era, de fapt primul american pe care Greta îl cunoștea îndeaproape. O apariție benefică! „Are atîtea calități — mărturisea ea la un moment dat — și atîta încredere în el! E un om atît de tonic, în fiecare dimineață, la ora 9 e gata să joace alături de mine și se poartă atît de

drăguț încît mă simt ceva mai aproape de America asta ciudată”.

Noul cuplu cucerea pe ecran ca și în viața de toate zilele. Garbo și Gilbert își asumaseră statutul unei legături publice. Luau masa împreună și se plimbau pe dealurile Hollywoodului. El o alinta spunîndu-i „Flicka” („fată”, în suedeză) și își botezase iahful „The Temptress” — („Isplîtoarea”), după personajul interpretat de ea. Greta îi spunea: „Yacky”. Gilbert

Destinul Gretei Garbo se nuanțează: din vampă devine vampir (*Isplîtoarea* lui F. Niblo)



vorbea despre Garbo ca despre cea mai seducătoare creatură întâlnită de el, capricioasă ca un drac, temperamentală și fascinantă. Nu se știe dacă și cât i-a iubit Garbo. Ea era fascinată mai mult de ce reprezenta el ca vedetă. Pe atunci, admiratorii do-reau ca vedetele să se îndrăgostească și în afara ecranului, la fel ca în filmele în care jucau. Garbo fusese pre-venită de „celebritatea în stil ameri-can”. Dacă Stiller i-a fost un „mentor de fier” în Europa, Gilbert a învățat-o să devină stea în lumea Hollywoodu-lui.

Se vorbea că se vor căsători, dar într-o scrisoare pe care a trimis-o unei prietene suedeze, Garbo îi spune acesteia: „Bănulesc că ai citit prin ziare despre mine și un anume actor american. Să știi că nu am de gând să mă mărit cu el așa cum scriu ziarele. Aici lumea e nebună după știri senzaționale.” Oricum, afecțiunea pentru Greta i-a făcut pe Gilbert să accepte ca pe afișele filmului *Carnea diabolică*, numele amănândură să figureze la egalitate. La Hollywood și dragos-tea se exprimă în bani. Așa cere celebritatea. Numai că Garbo avea să ob-serve cu o luciditate tăioasă că egali-tatea de pe afiș nu era și pe stăte de plată. Pe deasupra, Gilbert avea o poziție specială, se bucura de o mare independență și putere și avea chiar dreptul să își trimită un reprezentant de afaceri care să discute în numele lui cu directorii studiourilor, ba chiar să respingă un scenariu dacă nu-i plăcea. Garbo în schimb, trebuia să accepte tot ce i se oferea. Gilbert se pricepea de minune să folosească statutul lui de vedetă în timp ce Garbo, deloc. Nici nu o interesa, căci, spre deosebire de celelalte vedete, al căror eu devenea dominant, Garbo părea că a rămas indiferentă la suc-ces. S-ar spune că Greta Garbo a pri-mit succesul cu apatie. Cincisprezece ani mai târziu — adică atunci când nu avea încă 40 de ani, Garbo a renunțat la celebritate fără dificultate deși se afla la apogeul carierei sale.

Neplăcerile în relațiile cu MGM-ul s-au ținut lanț și Garbo se plîngea că, deși în contract se stipula că va tre-

bui să interpreteze trei roluri pe an, în realitate i se cereau mai multe. Duelul cu avocații MGM-ului devenise pater-nic. Marele succes de casă al *Cărnii diabolice* avea să schimbe lucrurile, onorariul majorându-i-se simțitor. Pe atunci numai Gilbert era mai bine plătit decât ea, și trecea drept o per-formanță ca o actriță venită de doi ani la Hollywood și cu numai trei filme la activ, să beneficieze de astfel de condiții.

Urmează un alt film și alt succes: *Anna Karenina* a cărui premieră a avut loc la 29 noiembrie 1927. Sigur că titlul nu era *Anna Karenina* ci fu-se schimbă în *Love (Dragoste)* în primul rînd dintr-o strategie a recla-mei. Pentru ca pe afișul filmului să se poată scrie: „Gilbert and Garbo in Love” (adică îndrăgostiți). În timpul filmărilor, Gilbert, romantic în viață ca și pe ecran, i-a propus nici mai mult nici mai puțin Greței Garbo „să fugă împreună în lume și să lase totul baltă”. Numai că Garbo nu avea deloc spirit de aventurieră. Următorul ei film *Femele divină (The Divine Woman)* — care avea să-i atragă mai târ-ziu Greta în apelația universal cunos-cută de „Divina” —, văzut în premiera la 14 ianuarie 1928, s-a pierdut și nici pînă astăzi nu s-au putut găsi toate ro-lele și negativele. Filmul a demon-strat posibilitățile interpretative ale actriței condusă aici de co-naționalul ei, regizorul Victor Sjöstrom (prima și ultima lor colaborare, de altfel).

Nu voia sau nu putea face față unei petreceri

În același an, 1928, a început *Doamna misterioasă* (sau *Șarpele*, cum este mai cunoscut filmul). Arăta în acest film foarte obosită, iar o prietenă spunea despre ea: „Greta poate fi veselă și să arate foarte bine pentru ca după cinci minute să fie deprimată și bolnavă”. Revista „Photoplay” pu-blică în numerele pe aprilie, mai, iu-nie 1928 cel mai lung interviu acordat de Greta Garbo. Ca toate interviurile ei și acesta avea un subtext revelator pentru strategia reclamei folosită de cei de la studioul în vederea modelării unei imagini. Campania aceasta o conducea un om renumit pentru abili-tatea lui, Harry Edington. Despre fa-milia ei, Garbo refuză în acest inter-viu să dea pînă și cel mai mic amă-nunt. „Numele fratelui meu sau al su-rorii mele? Dar ce importanță are asta? Ei îmi sînt cei mai apropiați oa-meni și nu vād ce rost ar avea să le dau aici numele. Pur și simplu, mi-ar face rău treaba asta. Și mi-ar displace profund să le vād numele în ziar”. Re-fuzînd apoi să dezvăluie și cel mai mic detaliu despre tot ce privea viața ei particulară, Garbo își găsea un fel

de „fascinant negativism”. — așa cum am remarcat unii comentarii — dove-dind, astfel, un mod de a-și afirma propria personalitate. În ce privește zvonurile despre o eventuală căsătò-rie, Greta s-a exprimat așa: „Îndră-gostită? Sigur că am fost și eu îndră-gostită. Cine n-a fost îndrăgostit la viața lui? Căsătorie? Am spus-o de mai multe ori pînă acum: nu știu. Îmi place să fiu singură”. Interviul era ilustrat cu o serie de fotografii: Garbo singură la examenul de la Academia de artă dramatică, Garbo la Con-stantinopol, în vederea filmării pelicu-lei *Odalisque* (care de fapt nu s-a mai realizat), Garbo pe plaja la Santa Mo-nica. Totul scotea în evidență singu-laritatea actriței și misterul ce învăluia persoana ei. De ce această femeie atît de frumoasă, atît de înzestrată și care se bucură de celebritate este tot tim-pul singură? La sfîrșitul interviului Greta Garbo avea să dea ceea ce s-a numit „o licranie a infinitului”.

„Nu știu niciodată ce am de gînd să fac atunci cînd nu lucrez”.

Ceea ce se anunța aici ca o indife-rență profundă avea să devină o ade-vărată natură, faimoasă ei indecizie.

A urmat în 1929 filmul *Orhideea sălbatică* (primul ei film american în care juca rolul unei „femei bune”). Pleacă apoi în mod inopinat în Sue-dia. La întoarcere, filmează în *Dreptul la dragoste* și dă o adevărată bătălie cu cei de la MGM care vroiau să-i schimbe reședința la un hotel „en vo-gue” — „Beverly Hills” — unde ar fi devenit o pradă sigură a vinărilor de autografe. Refuză și se stabilește într-o casă în stil spaniol, singuratică, cu un gard înalt de beton pe Chevy Chase Drive, la numărul 1027. Nu răspundea niciodată la telefon, iar se-cretara ei avea un adevărat cod de identificare a celor cu care era, într-a-devăr, nevoie să se vorbească. Ca să evite „admiratorii”, se plimba prin ploaie sau noaptea. Californienilor le plăceau zilele uscate și lumina soare-lui, îi plăcea să călărească și să aibă grija de cățelii ei. Totuși Garbo nu era o sihastră. „Pentru un suedez, singu-laritatea este la fel de obișnuită cum este anturajul pentru un american”. Prietenii ei erau suedezi, ca și ea. John Loder spune că într-un an și ju-mătate, cită a fost la Hollywood, n-a auzit-o o singură dată pe Greta Garbo să fi fixat o întâlnire cu o zi mai înainte. Obișnuia să apară neanunțată și, de multe ori, neinvitată. O descrie ca atare Virginia Ross în „The New Yorker”: „Venise neinvitată. Stătea tă-cută în vreme ce toți ceilalți vorbeau despre cite și mai cite și îi aruncau priviri furie. Era singură, de fapt sin-guratică și încorsetată într-o copila-rească lipsă de interes. Nu vorbea. Era o prezență incomodă și nu lăsa pe nimeni să se apropie de ea. Nu vroia sau poate că nu putea să facă față unei petreceri. Se ascundea cu multă stîngăcie înapoi frumuseții ei. Toată petrecerea a fost ratată din cauza ei, pentru că Garbo a paraliz-at-o.”

Actorul ei favorit începuse să fie Gary Cooper. Îi mai admira pe Ernst Lubitsch și după ce i-a văzut filmul, *Parada dragotelor*, i-a făcut pe neas-teptate o vizită. L-a rugat să intervină pe lîngă studioul să fie lăsați să lucreze împreună. „Dar de ce nu le ceri dumneata? a întrebat-o Lubitsch. „Pentru că sînt prea obosită să pot

„Eroii zilei”
(Șoricelul
Mickey
și Divina)



duce o discuție cu directorii studioului" a fost răspunsul ei.

Greta Garbo avea un umor ieșit din comun iar oamenii se arătau surprinși s-o vadă glumind. Trecea drept o femeie misterioasă și retrasă. Nu obișnuia să primească oaspeți, dar în 1930, de Crăciun, prietenii ei s-au trezit invitați la ea și au rămas cu toții uluiți. Perdelele erau lăsate. Aprinsese cîteva luminări și toată atmosfera trăda un climat nordic. A fost una din rarele manifestări de sociabilitate a actriței, dar nu avea să se mai repete.

În ultimul ei film mut *Sărutul*, a cărui premieră avea să aibă loc în 1929, a fost distribuită alături de un actor foarte tânăr pe atunci, Lew Ayres. A reținut atenția tuturor și mai ales a gazetărilor, strădania Gretei Garbo de a-și modifica stilul de joc și de comportare pentru a deveni mai exuberantă și a răspunde, astfel, farmecului juvenil al lui Ayres.

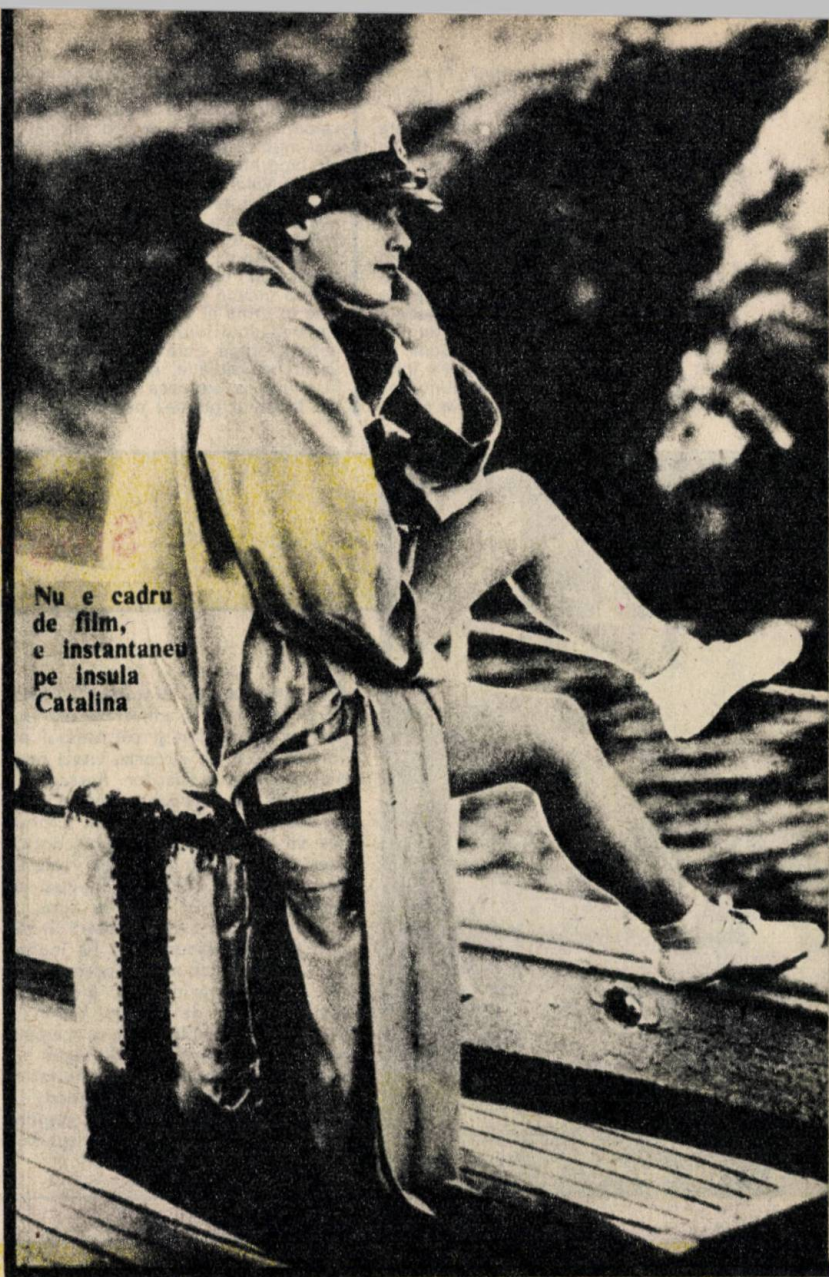
La vremea premierei *Sărutul*, majoritatea stelelor de la Hollywood trecuseră cu succes examenul sonorului. Se vorbea însă cu deliciu despre primul contact al lui John Gilbert cu sonorul, contact de pe urma căruia se risese mult pentru că imprimat, glasul lui era subțire ca al unui tenor de operă, în orice caz nepotrivit pentru fierbinți declarații de dragoste.

Arhivele MGM-ului demonstrează dorința studioului de a o aduce și pe Greta Garbo, cît mai repede, în filmul sonor. Studioul ține ca ea să apară în *Hollywood Revue*, film-paradă în care vedetele trebuiau să arate că nu sînt mute din naștere ci se pricep să cînte și să vorbească. Există însă o singură piedică greu de trecut: un proces verbal din 24 octombrie 1930 care prevedea că, de fapt, contractul încheiat între Greta Garbo și studio era pentru film mut, iar Greta nu accepta încă să vorbească. Nu se știe ce a determinat-o să se răzgîndească, dar ceea ce este cert, e un anunț al lui Louis B. Mayer în care i se spune Gretei Garbo că dacă acceptă să turneze în versiunea vorbită în engleză a *Annel Christie* îi va permite lui Jacques Feyder să o dirijeze regizoral și într-o versiune germană în care se va descurca mult mai bine. Garbo îi pretuia pe Feyder care lucra în stilul lui Stiller, cu deosebirea că era mult mai ordonat. El nu spunea „taie” („cut”) ci flutura o batistă prin fața obiectivului. Era o excentricitate care ei îi plăcea. „Dă-mi un whisky,” aveau să fie primele cuvinte rostite de ea în engleză în rolul suedezei imaginate de Eugene O'Neill.

Un dialog cu publicul îi cerea Gretei Garbo o încordare emoțională din cale afară. William Sorensen, care a asistat la testul ei de voce, a furnizat, mai tîrziu, amănunte interesante. Greta îi telefonase la două după amiază cerîndu-i să vină la ea. „Sorensen, mă simt ca un copil care abia începe să meargă”. Mai tîrziu avea să mărturisească: „Cînd mi-am auzit vocea, pur și simplu m-am speriat. Era să sar de pe scaun”.

Cel de-al doilea film vorbit *Romanca* (22 august 1930) a creat mai puține probleme celor de la MGM deoarece precedentul *Annel Christie* îi bloca Gretei Garbo dreptul de a se mai opune apariției în film sonor.

Nu e cadru de film, e instantaneu pe insula Catalina



Își făcuse o faimă din incomunicabilitatea ei, iar Lionel Barrymore avea s-o caracterizeze astfel: „E atît de tipică de orice dorință încît pare aproape bolnavă. Nici nu bagă de seamă cînd o saluți cu căldură. Femeia asta ori e mistuită de strălucirea de piatră prețioasă a artei ei, ori e pur și simplu o timidă. Al zice că este la fel de îngrozită ca un prepelicar de țeava puștii”. Adevărul este că începuse să vădească o adevărată spaimă de absolut orice, și nu se putea concentra decît în fața aparatului de filmat. Vroia și nu vroia să devină cetățeană americană. Cert este că și-a pierdut pașaportul și nu era nici suedează, nici americană.

În filmografia ei apar filme ca *Inspi-*

rație (unde îi are ca partener pe Robert Montgomery), apoi *Susan Lenox: destinul și reabilitarea ei*, cunoscut și sub titlul *Curtezana*. Filmul acesta a fost interzis în Anglia din cauza reputației de „roman decolțat” pentru că, apoi, să fie admis, după operarea unor tăieturi și schimbarea titlului: *Ascensiunea Helgăi*. În *Mata Hari*, Greta Garbo realizează o scenă memorabilă: un dans lasciv, cu spatele la obiectiv, un dans care se termină cu ceea ce astăzi s-ar numi un „streap-tease”. Urmează *Femeia cu două fețe*, *Grand Hotel* cu care a cunoscut un succes uluit și în care a avut de dueltă cu o actriță aflată în

ascensiune, Joan Crawford. Apare în **Așa cum mă dorești** (As You Desire Me), o ecranizare după Pirandello.

O întimplare de platou mult gustată a fost întâlnirea despre care astăzi se vorbește prea rar, cu Laurence Olivier, alături de care ar fi trebuit să joace și în **Regina Christina** dar întâlnirea, cum s-ar zice, „a lăsat-o rece”. Regizorul Mamoulian, exasperat, a întrerupt o repetiție strigând: „Pentru numele lui Dumnezeu, dar nu există nici un bărbat pe lumea asta care s-o încălzească pe Greta?”. „Răspunsul spontan i l-a dat un tehnician de platou: „Ba da, John Gilbert!” Ceea ce s-a și întâmplat, căci Gilbert l-a înlocuit pe Olivier, care avea să cunoască astfel primul mare insucces la Holly-

wood. Șase ani aveau să treacă până ce Olivier să revină în California.

Regina Christina avea să pună în valoare — după cum s-a afirmat — mai mult psihologia Gretei Garbo, decât biografia personajului istoric. Urmează **Vălu pictat**, apoi **Anna Karenina** unde îl are ca parter pe Frederic March „un om brutal, cu un trup ca o scindură” după cum l-a caracterizat Greta. Apoi **Contesa Walewska** și **Dama cu cameli**. În 1937, Greta Garbo pleacă subit în Suedia fără să lase în urma ei un contract semnat în vederea unui nou film. I se întâmplă, pentru prima oară să se afle într-o asemenea situație. Anii războiului au însemnat o serioasă lovitură pentru ea. MGM-ul pierdea piața europeană

și tot efortul producătorilor era, acum, îndreptat spre cucerirea pieței din cele două Americi. Chipul Gretei Garbo trebuia deci remodelat după gustul american **Femela cu două fețe** (1941) arată, într-adevăr, o Greta Garbo „american look”. Dar aventurile Gretei Garbo la Hollywood aveau să determine să spună — și cu aceasta Sfinxul vorbește iarăși — „în această lume nouă și dură, nu mai e loc pentru mine”.

Adaptare și prezentare
de Alina POPOVICI



Platoul e o amintire, obiectivul este acum al aparatului de fotografiat. Garbo e spectroare (În autobuz, la Paris)

Singurătate

În anii acela singeroși Greta Garbo a arătat o adevărată ură împotriva lui Hitler și tot timpul nu vorbea decât de victoria, vitală pentru omenire, a aliaților. Retragera ei de pe platouri a dat, firește, naștere la diferite interpretări. Zvonurile se încrucișau, orice anecdotică avea curs pentru că lumea vroia să știe „ce e cu Garbo?”. „Ea însă, se retrăgea tot mai mult în sine.

Cecil Beaton avea s-o ceară în căsătorie, dar răspunsul ei l-a înghețat: „Nu cred că m-ai suporta cu firea mea și văzându-mă dimineața într-o pijama de femeie bătrână”. Nici un fel de pledoarie a acestuia n-a putut-o convinge. Nu ieșea nicăieri. A refuzat chiar și o invitație, în 1960, a președintelui Kennedy la o recepție dată în onoarea reginei Angliei. Scriitorul și scenaristul Ro-

bert Sherwood povestea că petrecuse două ore cu Greta Garbo sechestrați într-o cameră a unui prieten în timpul unei recepții zgometoase și aglomerate. „Și ce-ai făcut împreună? a fost întrebat”. Răspunsul: „Am discutat despre pace”.

Și totuși, ceea ce nu avea să descopere biograful englez Walker, s-a aflat recent; Greta Garbo nu abandonase cu totul speranța de a se întoarce pe platou. Dovada: chiar anul trecut s-a descoperit în filмотeca unei universități americane un filmuleț, o probă pe care a făcut-o prin anii cincizeci, realizatorul francez Ophüls în vederea unei colaboreări, care, din motive necunoscute, nu s-a putut materializa.

Scurtă încheiere

Studiul lui Alexander Walker a fost posibil datorită accesului la dosarele MGM-ului de care autorul a beneficiat. În plus, autorul a știut să evite facul și să selecteze ceea ce a însemnat într-adevăr **ceva** în viața uneia dintre cele mai secrete apariții de pe platourile lumii. Produsul atît de laudat al „Cetății filmului” n-a adoptat, pînă la urmă, canoanele acesteia ci și le-a creat și impus pe ale ei. Primul și cel mai important a fost și a rămas: tăcerea. Este de

altfel și părerea comentatorului ziarului „Times” din Londra care spunea despre lucrarea lui Walker „Este o biografie originală și, în același timp, o izbîndă dacă stai să te gîndești că Greta noastră continuă să nu stea de vorbă cu nimeni”.

Istoria aproape centenară a filmului încheie așadar în paginile ei un Sfinx care nu vrea să răspundă nici măcar la numele de Garbo.

Dincolo de coregrafie...

Extraordinarul și multipremiatul *All that Jazz* și-a câștigat faima de a fi „revoluționat” filmul muzical-coregrafic. Ideea poate fi acceptată doar după câteva precizări, care îl limitează mult raza de generalitate, restituindu-i — în schimb — excepționale valori de profunzime. Primul lucru care trebuie spus ar fi acela că nu e vorba despre un film muzical și coregrafic „obisnuit”, în dulcea tradiție a genului, cuprinzând născuții scene ca de operă, cu personaje furate brusc de dorul cîntecului și dansului (fie vals, fie step, stilul importă mai puțin...), declamîndu-și pe note amorul, înclintarea, fericirea, supărarea ori revolta, pentru că să revină apoi la vorbirea normală și la comportamentul cel de toate zilele. Regizorul Bob Fosse a ajuns la *All that Jazz* după o întreagă carieră în materie, însă — și aici apare necesara corecție — n-a sintetizat experiența „fictțională” (ca să-l zic așa) a genului, ci experiența lui existențială, a celor care lucrează în domeniu. Cu alte cuvinte, nu s-a mai mulțumit să se izoleze în spațiul cutărei povești presărate cu numere dansante, optînd de astă dată pentru însăși lumea profesionistilor genului, aceea care rămîne de obicei dincolo de ceea ce se vede pe ecran, ca o invizibilă „subterană”. Doar acolo, în „subterană”, se poate înțelege că vellea și viciocliunea glasurilor și mișcărilor pot ascunde o muncă dură, un epuizant consum fizic și psihic, conflicte, drame și renunțări, satisfacțiile mai puțin „vesele” ale francheții spiritului de echipă și — coborînd și mai „în adîncuri” — o frământare creatoare, cu nimic mai prejos decît, să zicem, a unui artist al cuvîntului ori al penelului... Încît *All that Jazz* încețază să fie un film „muzical” și „dansant”, devenind unul despre gîndirea și îndoiala unui creator care se întîmplă să fie coregraf și să folosească, în loc de fraze sau culori, gesturile, mișcările și expresivitatea corporală a profesionistilor trupei sale.

Ne aflăm — prin urmare — în lumea *show-business-ului*, printre selecții și repetiții, termene și amînări, angrenînd un mare număr de oameni, adică de destine, cînd roze, cînd mai degrabă cenușii, încîlcite, ascunzînd singurătăți și deziluzii de tot felul, pe fondul unui efort disperat de aflare a „banalei” fericiri cotidiene. E o existență agitată și zgometoasă, care ar fi putut fi „explorată” în sine. Pe regizorul-l-au interesat — însă — acele „subterane” (cuvînt căruia nu-l mai putea elimina amprenta dostoevskiană), drept pentru care și-a construit filmul în așa fel încît — dincolo de munca la spectacol și de puținele ore „libere” ale protagonistului, din care se deduce o biografie tristă, semnificațiile sale se refugiază în gravitatea teribilă a două teme dezvoltate ca într-un fel de „text paralel”, ca-ntr-o epică „secundă”, angajînd flința profundă a

personajului, în patetic contrast cu existența explozivă și superficială din jur.

Le iau pe rînd. Avem, întîi, o temă a morții, datorită căreia lumea coregrafică își pierde exuberanța și atmosfera se tensionează, într-un *crescendo* care va face finalul copleșitor. Nu e o temă afișată din start. Se insinuează treptat, întîi prin cîteva cadre simbolice, reluate din loc în loc, cu o funcție premonitorie care se lămuiește abia mai tîrziu: un pahar, pastile

**Cu un an în urmă
un
regizor-coregraf
pleca din viață
ca în propriul
lui film:
Bob Fosse**

alunecînd către fundul apei, în clipe de suspendare halucinantă a acțiunii. Se va lîvi și imaginea unui doctor, prin care amenințarea „medicală” devine mai realistă, cu atît mai mult cu cît îl vedem pe Joe (Joey) Giddian, regizorul-coregraf despre care e vorba, în film. Interpretat de Roy Scheider, tînd des, neputîndu-se despărți de veșnica-i țigară atîrnînd în colțul gurii. Starea lui nu este sau nu pare încă gravă, dar „semnele” se indesc: intervin ritmic secvențe dintr-un plan oniric, cu o fată frumoasă, zimbitoare, îmbrăcată în voaluri, cu care el stă de vorbă — și vom înțelege la un moment dat că ea nu e altceva decît o figuratie „senină” a morții. Apoi are căderea, e dus în spital, e operat (ceva cu inimă, îl este deschis pieptul — în timp ce producătorii fac calcule: cît se câștigă și cît se pierde în ipoteza că el se face bine și continuă spectacolul, în ipoteza că moare s.a.m.d.l.). Lucrurile se precipită și, pînă la scena ultima, vine aceea a „evadării” lui din rezerva de spital, echivalînd cu o „moarte simbolică: umbla prin clădire, pe scări de serviciu, prin laboratoare și subsoluri, sărută o bolnavă batrină, necunoscută, totul pe fondul sonor al celui monolog umoristic, care-l răsuna în urechi (inclusiv cuvintele: „Mor, Dumnezeu-ule, mor...”).

Cea de-a doua temă „subterană” e aceea a „demiurgiei” creatoare și a îndoilei care o însoțește. Pe această

latură a filmului, personajul-regizor condensează — mai mult ca sigur — experiența de o viață a lui Bob Fosse, înfățișîndu-se ca o artă poetică tulburătoare. Pe de altă parte, protagonistul devine o imagine simbolică a artistului în genere, a frământării creatoare în sine, dincolo de branșa profesională căreia îi aparține. Și această temă se conturează subtil, prin acumulare, începînd — de pildă — ca motivul atotputerniciei, prezent în cheie parodică în monologul comic cu pricina. Iar halucinațiile pe care le are în spital îl fac să audă vocea umoristului cel brunet spunînd că pe el, pe Joey, îl roade gîndul că nu e „special”, ci „ordinary” — ceea ce îndoiala a creației se numește.

Cîtă muzică și cît dans mai încap pe lînga atari interogații „ontologice”, apte să pună în discuție viața și moartea, creația și absolutul? Și totuși, sînt în *All that Jazz* două momente coregrafice excepționale, fără de care construcția filmului n-ar fi avut o altă de puternică forță de impact. Este — întîi — acela al repetiției generale cu o secvență din spectacol „vizionată” de producători: dans de o expresivitate socantă (cu efecte obținute pe căi diverse: prin inventivitatea mișcărilor, prin jocul de lumini, umbre, ceată și întuneric, prin colaborarea cu elementele scenografice, prin decupajul savant, aducînd în cadru grupuri mai mari sau mai mici de dansatori, prin varierea unghiului etc. etc., într-o atmosferă amîntind — poate — ici de căutările lui Béjart, colo de experimentele neo-avangardei de tipul *Living Theatre*), dîndu-ne în ansamblu o idee despre anvergura creatoare a protagonistului, despre „genialitatea” lui. Și este — apoi — scena finală, singură (de fapt) de speta filmului coregrafic, figurînd cu mijloacele genului trecerea lui Giddian „dincolo”: pe măsură ce se sedea sa în spital se prelungea, lucrurile se amestecaseră progresiv, detaliile reale cu cele onirice, grotesci, confruntările cu sine și himerica duduie, încît pînă la urmă vine aproape firesc clipa cînd realitatea se risipește și ne trezim în plin spectacol, cu un prezentator vorbind exuberant către public — și către noi, desigur, cei de dincoace de ecran — despre el, care a crezut că totul, viața, iubirea, tot *jazzul* ăsta (*all that jazz*) e „un spaciac”, că el nu mai știe unde se termină jocul și unde începe realitatea..., el, Joe Giddian, anunțat că la un show vesel — și el apare sub lumina reflectoarelor și începe să cînte: „bye-bye, love, / bye-bye, happiness, hello, loneliness, / I think I'm gonna die...” (cîntec al *Beatles*-ilor), scena continuînd coregrafic, cu un contrast extraordinar de emoționant între dramatismul momentului și vivacitatea spectaculărilor a metaforei, căci e o gradioasă metaforă a extincției.

ION BOGDAN LEFTER

Dincolo de fiorduri

Si printre fiorduri se află țara ei, Norvegia, țara în care și-a petrecut copilăria... Copilăria spre care se întoarce într-una, ca spre un tărâm de taină, niciodată pierdut, niciodată regăsit. Un tărâm care începea cu seara de Crăciun:

„Sărbătorile înseamnă pentru mine una dintre cele mai frumoase amintiri — scrie actrița cu ochii incandescenti și totodată limpezi și parcă reci, ca două fiorduri, Liv Ullmann... Orga, colindele care-și furișează muzica până în cele mai tainice colțuri ale uriașei clădiri. La întoarcere spre casă, gerul, cu mușcătura de lup ne torturează până la oase. Mergem pe Munkegaten, pavată cu pietre de râu. În jurul nostru, la dreapta și la stînga, familii cuprinse de aceeași bucurie.

...În sfîrșit, ajungem acasă. Miroase a friptură și a varză roșie în oțet. Așteptare încordată, împreună cu sora mea, într-o cameră destul de întunecoasă. Așezată pe jos, tremurăm de nerăbdare pentru că știm că alături, în salon, părinții noștri împodobesc pomul...

...Mama la plan. Mult mai tânără, de fapt, decît o vedem noi. Speranțele ei nu le resimțim decît acum cînd e prea tîrziu ca să le mai pot împărtăși.

Așezată pe marginea patului, ne citea povești. Căcao, pline cu unt, pelea de banane și de mere. Plecat asupra cărții, capul ei întunecat, cu părul scurt, era ușor inclinat. Din cînd în cînd ridica privirea și ne suridea.

**Una dintre
cele mai autentice
creații
ale lui Bergman:
actrița
Liv Ullmann.
Este însă ea
numai o actriță?**

lată ce însemna fericirea...

...Așa se mărturisea ea, Liv Ullmann, într-o carte pe care a publicat-o acum vreo zece ani.

Actriță de teatru prin excelență — cucerind toată Norvegia prin jocul ei din „Nora”, ea l-a cucerit și pe Ingmar Bergman, care, iradiind-o cu geniul lui, a transformat-o într-o excelență actriță de film... (De altfel, cu două excepții de valoare — „Emigranții” și „Un pod prea îndepărtat”, unul realizat de Ian Troell și celălalt de Richard Attenborough — toate filmele importante din filmografia actriței sînt

semnate de Ingmar Bergman. Același Bergman care i-a dăruit și o fetiță: pe Lynn).

Despre prima ei carte „Devenire”, Liv Ullmann vorbește cu duioșie evocînd parcă un trecut îndepărtat, de fapt un trecut greu de amintiri bune și rele, amintirile unei vieți trăite din plin, cu lăcomie, cu sete, lăcomie și sete care implică riscul unor mari dureri, trăite acut, dar și al unor mari bucurii primite cu toată intensitatea:

„Am încercat, cu această carte o privire din exterior asupra mea. După părerea mea de atunci — îi spunea Liv Ullmann unei ziariste italiene, Giuliana Calandra — schimbările importante se produc numai în tinerețe... Mai apoi am înțeles însă că dacă te îmbogățești cu tot ceea ce-ți oferă viața, împliniri bune și rele, poți învăța într-una și te poți schimba mereu pînă la o sută de ani...”

N-aș putea spune că am avut o viață fericită. Am plîns, dar nu am avut regrete pentru ce mi s-a întâmplat... Nu pot decît să mulțumesc cerului pentru că am avut o viață atît de bogată, vreau să spun o atît de bogată viață interioară...”

Arta de a trăi

...Poate că această viață, bogată în împliniri de tot felul, această viață trăită intens — nimic nu îi este indiferent actriței, nimic nu-i lasă sufletul neatins, nici căderea, dramatică, a frunzelor toamna, nici abisul de ape al fiordurilor, nici falsitatea unor ceremonii de premiere, la Cannes, cînd s-a împlinit să fie numită președintă de juriu și —, cu atît mai puțin, moartea timpurie a tatălui ei, boala mamei, ori întîlnirea cu Ingmar Bergman și apoi despărțirea de el — această viață clocotitoare a ajutat-o să-și cizeze arta de a trăi. Ca și arta de a-și trăi, cu intensitate, cu voluptate, aș zice, personajele interpretate pe scena norvegiană sau în filmele ei de răsărit mondial...

Într-adevăr, iubirea pe care Liv Ullmann o poartă teatrului și filmului nu o împiedică să iubească, la fel de intens, viața, viața pur și simplu, viața de fiecare zi, cu bucuriile și necazurile ei, mersul pe bicicletă ei veche, alături de fetița ei, Lynn, mîndră de prima ei bicicletă, de copil, nou-nouț, siesta la soare, sub un palmier, după o filmare grea la Los Angeles, și apoi întoarcerea, lunga întoarcere, în aceeași zi, spre Europa, spre Norvegia ei copleșită de zăpadă, unde o așteaptă, pe insula lor, bărbatul pe care-l iubește de ani de zile. Crizele de lăcomie, la bucătărie, spaima că nu mai reține textul, moartea bunicii într-un azil de bătrîni senili, descoperirea bucuriei de a avea o pisică, plăcerea de a-l cunoaște pe Sean Connery și revelația că James

**„Viața cu Bergman nu a fost ușoară”
spune Liv Ullmann**



Bond-ul cu cel mai mult farmec masculin din ciți s-au perindat prin pielea acestui personaj, ascunde, sub zîmbetul zeflemitor și statura de atlet, un poet timid, cu privirea interioară plină de inocență.

Ingmar nu e numai un regizor genial

Iubind cu patimă viața, Liv își permite să renunțe pentru o vreme, la film și la teatru... (Ce-i drept, după cum se știe, timp de 11 ani ea a tot filmat, uneori jucînd și în două-trei filme pe an și numai roluri de mină întii. Astfel de la **Persona** de Ingmar Bergman în 1966 și pînă la **Sonata de o toamnă** — 1977, tot de Bergman și cu Ingrid Bergman, Liv Ullmann a apărut mereu în filme, vreo 12, care, toate au fost salutate cu entuziasm de critică și, cam tot la fel, de public...).

Așa că iată-o azi, splendidă, cu părul scurt, roșu Tizian, zîmbind cu liniște, la Roma, în fața unei ziariste care o tot iscodește despre viața ei:

— Roma este singurul loc în care mă simt în tranziție... În tranziție de la o etapă la alta a vieții mele... E o treaptă obligatorie, a unui drum lung, dar pasionant. Am venit aici, la Roma, pentru prima oară cu Ingmar Bergman, ca să-l întîlnesc pe Fellini. Fellini se apucase să-i prezinte orașul în modul lui fermecător, aproape magic, ironic, foarte special, atît de tipic lui Fellini și modulului de a fi... Fellini, îmi amintesc că din prima clipă în care s-au văzut, s-au bucurat unul de altul, ca doi frați ce se reîntîlnesc după zeci de ani de despărțire. Hoinăream toți trei pe străzi, era noapte, ei se țineau de braț, sporovăind ca doi vechi prieteni — Fellini cu acea indescritibilă „dramatică” aș spune, capă a lui, și Ingmar cu bereta lui nelipsită, purtîndu-și cu demnitate bătrînul lui palton tocit...

Actrița vorbește cu detașarea celui care a scăpat dintr-o mare, glorioasă furtună:

„Viața cu Bergman nu a fost ușoară. Aș spune chiar că nu semăna mai deloc cu viața obișnuită a oamenilor. Ingmar nu e numai un regizor genial... este o persoană cu totul specială care pretinde să aibă controlul asupra tuturor celor ce viețuiesc în preajma lui. Controlează, desigur și gradul de afecțiune cu care e întîmpinat. Dragostea și supunerea față de el trebuie să fie totale... Desigur, iubirea noastră s-a născut din singurătatea pe care o cunoșcusem, fiecare, înainte de a ne întîlni... Din dorința de a aparține cuiva. De a fi ocrotit de cineva... Aici, la Roma, am o mulțime de prieteni, ei îmi asigură căldura, afecțiunea fără de care mi-ar fi greu să trăiesc. Cu atît mai mult cu cît Lynn s-a făcut mare — are douăzeci de ani”.

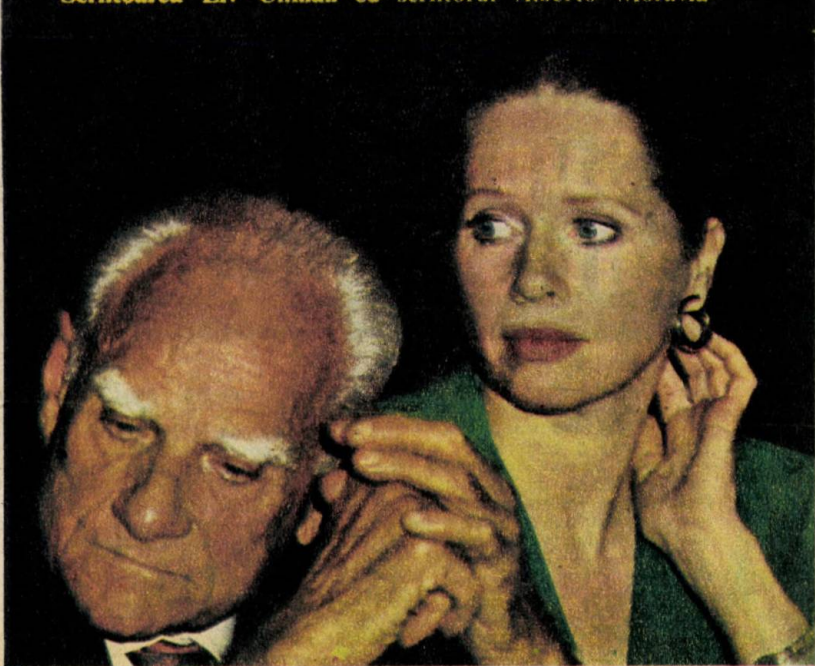
Liv Ullman continuă să se analizeze, să se introspecteze. Dar o face cu liniște. Știe că, alături, bradul de sărbătoare e împodobit. E liniștită pentru că l-a împodobit ea însăși...

Silvia KERIM



Lynn s-a făcut mare, are 20 de ani

Scriitoarea Liv Ullman cu scriitorul Alberto Moravia



mitul
vedetei '89



Nimeni pînă acum
n-a intrat cu atîta finețe
și inteligență în adîncul
personajelor

Superstarul antistarurilor

Evinată de frig. Pe platoul unde se filmează Ironwood, ea, Meryl Streep, este o cerșetoare, „o vagabondă” în zdrente, care moare într-o cameră sordidă de hotel de mîna paisprezecea. De mai bine de o jumătate de oră stringe în brațe, așteptînd să-i vină rîndul în fața aparatului, o

pungă mare de plastic plină cu gheață, ca să lase apoi, bine de tot, impresia că e un cadavru. Jack Nicholson, tovarășul ei de suferință în film, hohoteste de plîns și urlă de durere scuturînd cu disperare corpul ei inert. În cursul turnării, ca și între filmări, Meryl zace, imobilă, ca un pește congelat. Brusc îngrijorat, un mem-

bru al echipei șoptește la ureche regizorului Hector Babenco:

— Ce se întîmplă? Nu mai respiră. Babenco se repede: într-adevăr, trupul actriței, neînsuflețit. Deși filmarea s-a terminat, deși decorurile au fost demontate, Meryl Streep, lividă, tot nu mișcă. După zece minute, începe încet, încet, să lase din starea comatoasă în care singură se cufundase. Stupefiat, admirativ, Babenco murmură „Asta, într-adevăr, actriță!”

„Asta” este, de fapt, una dintre cele mai originale artiste ale filmului la ora actuală. Oră la care nu talentele cinematografice lipsesc pe plan mondial, dar nimeni, se zice, n-a izbutit, pînă acum, să intre cu atîta forță, finețe și înțelegere în adîncul personajelor sale ca Meryl Streep: Joanna din *Kramer contra Kramer*, Sarah din *Logodnica locotenentului francez*, Sophie din *Alegerea Sophiei*, Karen din *Misterul Silkwood*, baroana Blixen din *„Depart de Africa”*, și acum Helen din *Ironwood* după un roman de William Kennedy, care trasează citeva destine, victime ale crahului din 1929, în America. Ca și pentru celelalte personaje, Meryl Streep si-a „clădit” eroina cărămidă cu cărămidă, tolosind, înșu, minuția unui ceasornicar.

— N-am nici o metodă, explică ea cu timiditate. Cel mult citeva rudimente pe care le-am aflat de la cîțiva profesori de actorie, nimic însă care să merite a fi adunat într-o valiză bine rînduită, de unde să pot scoate apoi cite un personaj la comandă.

Și totuși, cum de Helen din *Ironwood* se conturează atît de perfect, atît de firesc în ceea ce ar trebui să fie?

— Am asociat imaginea acestei femei cu chela notei Fa: care exprimă pasiunea ei pentru muzică și farmecul ei interior. Notele acestei game mi-au permis să-mi imaginez, de pildă, mersul ei trist și abătut.

Nu începe îndoială că Meryl Streep nu este singura actriță în stare să se strecoare în pielea unui personaj, a unui mare rol, dar ea își hrănește interpretările cu o imaginație atît de fecundă și de arzătoare, încît își fascinează nu numai publicul, ci și partenerii. Născută la 22 iunie 1949 dintr-un tată, cadru de conducere într-o industrie farmaceutică, și o mamă desenatoare în publicitate, Meryl a crescut la New Jersey împreună cu cei doi frați mai mici. Destul de zvăpălată în liceu, își descoperă talentele de actriță la colegiul universitar din Vasaar, apoi se perfecționează la școala de artă dramatică a universității Yale, înainte de a debuta la New York, în 1975. În mai puțin de 18 luni obține roluri destul de importante în opt piese de teatru și cîștigă simpatia cronicarilor. Unul dintre ei scrie: „este o mare seducătoare, o creatură de mister care ne bîntuie visele”.

Mister, într-adevăr, îndeosebi faptul că o femeie cu un fizic atît de special, poate fi admirată la egalitate cu cele mai splendide regine contemporane ale frumuseții. Ea, practic, nu atrage atenția prin nimic. Dimpotrivă. Picoloarele ei sînt oarecari, talia departe de a fi subtilă, părul de un șaten nedeterminat, culoarea ochilor aproape spălăcită și un nas, vai, un nas care îl traversează tot obrazul și care o mai și la puțin într-o parte. Atît doar că mai există ceva, acel ceva care face ca cea mai mică emoție să-i transfireze chipul, ce se luminează pe loc

de o pasiune cu totul și cu totul deosebită.

— Pe ecran, expresia ei este tulburătoare, spune Stanley Jaffe, producătorul lui *Kramer...* Sentimentele alunecă întocmai ca o ceață pe chipul ei atemporal. Este o madonă din Evul Mediu, ca, o clipă mai târziu, să fie blonda sexy din barul de alături.

— Meryl poate intra până la identifierea totală în pielea alteia, afirmă realizatorul Sydney Pollack.

Ea merge, vorbește, simte, gîndeste ca personajele pe care le joacă. Are un dar al mimetismului extra-ordinar. Își schimbă identitatea până într-atît încît își pacălește partenerii, îi obligă să reacționeze ca în fața unei persoane reale. Cea pe care o interpretează ea. Cel care joacă un îndrăgostit, se îndrăgosteste de-a binelea. Cel care joacă ura, o urăște de-a binelea.

— N-am mai văzut pe nimeni până acum să izbutesc așa ceva, spune regizorul Mike Nichols.

Oamenii din lumea spectacolului au un profund respect pentru meseria de actor, în general, dar asta nu-i împiedică pe unii să creadă că haloul care o înconjoară pe Meryl Streep ascunde unele zone de umbră. I se reproșează, de pildă, că este amabilă numai cu cei care prezintă un oarecare interes pentru ea și, astfel, obține întotdeauna ceea ce dorește.

— Este adevărat, răspunde ea. Cînd socotesc eu că am dreptate, nu vîd de ce nu mi-aș apăra punctul de vedere. Altfel mă întreb ce naiba caut în lumea filmului.

Talentului i se adaugă — se spune — o forță de caracter fără de care actrița nu ar fi parcurs drumul cunoscut, într-un timp atît de scurt. Ea a devenit celebră înainte chiar ca publicul să-i fi învățat bine numele, iar ascensiunea ei a fost atît de rapidă, încît nu puțin ai crezut că a semnat un pact cu diavolul. În realitate, cheia reușitei stă într-o energie surprinzătoare. Ca să obțină cele două foarte mari roluri de pînă acum — cum le consideră ea — s-a bătut ca o leoaică.

— Abia terminasem de citit cartea lui Styron „Alegerea Sophiei”, povestește ea, și rolul Sophiei a început să mă chinuie pînă la obsesie. Cînd am aflat că Alan Pakula o să transforme romanul în film, i-am trimis vorbă că „vreau să ne vedem”. Pakula a început prin a refuza, iar actrița a trebuit să insiste destul de multă vreme pînă să obțină întrevvedere. Dar cînd regizorul a excedat, a acceptat, din politete, s-o vadă, ea l-a impresionat atît de tare, încît i s-a dat rolul fără nici o ezitare. Același scenariu s-a repetat pentru *Dește de Africa*. Sydney Pollack n-o vedea deloc în rolul baronei Blixen. Dar ea a izbutit să-l convingă prin nemaipomenita ei tenacitate, dar și prin prezența ei cu totul ieșită din comun. Mai mult, odată obținut rolul, Meryl Streep începe să ducă a o altă mare bătaie, cea pentru a-și impune viziunea sa asupra personajului. Și la *Kramer contra Kramer* a dus o luptă, pe atunc cu Dustin Hoffman, la fel de hotărît și de abil ca și ea. Totuși, iată cum comentează el mai târziu, colaborarea lor: „Ne-am înfruntat asupra interpretării rolurilor noastre pînă ce am ajuns să ne detestăm reciproc. Dar perfecționismul ei, talentul mi-au impus pînă la urmă respect.”

La filmări, nimic nu o poate deturna de la treaba ei. Într-un pasaj din *De-*

parte de Africa, unde ea, baroana, este prezentată unui lung șir de servitori, toată scena a fost turnată dintr-un foc, fără duble, și „a ieșit perfect” comentează dialoghistul filmului. Și adaugă:

— Calmă, demnă, ea era exact personajul. De îndată ce Pollack a strigat: „gata! Oprit!”, trăsăturile ei s-au schimonosit și a început să-și lovească pieptul cu pumnii, urînd: „Scoteți-mi asta, scoteți-mi asta!” Costumiera s-a repezit speriată și a început să-i smulgă rochia de sub care a țîșnit o enormă insectă, pe care actrița a suportat-o în sin tot timpul secvenței.

În viața ei particulară, Meryl Streep este tot atît de intransigentă și complexă cum este și în meserie. „Prietenii o descriu imbecilă de contradicții: serioasă pînă la antipatie uneori, alteleori zvăpăiată pînă la nebunie. Munceste ca un animal de povară, dar se amuză ca o pustoaică. Cînd ride, această femeie de 39 de ani pare o adolescentă. Celebritatea nu o împiedică să fie o perfectă soție și mamă: își adoră soțul, se ocupă tot timpul ei disponibil de copii. Este măritată, din 1978, cu Don Gummer, un sculptor cu care are trei copii. Doi băieți de opt și patru ani și o fetiță de doi ani. Trăiesc departe de mulțimea dezlănțuită, într-o proprietate de țară, în Connecticut. Actrița își protejează viața personală cu aceeași furie cu care își apără cariera profesională.

— Este o luptă permanentă, recunoaște ea cu un zîmbet puțin trist, iubesc viața de familie, ea îmi dă cura-

jul necesar să pot munci. Îmi iubesc și meseria prin care îmi pot exprima visele, nebuniile, pasiunile. Dar aceste două laturi ale existenței mele devin din ce în ce mai greu de purtat pe umeri și de dus mai departe. De aceea, nu o dată trebuie să le modific regulile, după împrejurări. Cu cîtii copii am, cu ce probleme îmi pun ei, mă întreb cîtă vreme voi mai putea face cinema?”

Dar, în ciuda acestor greutăți, reale pentru o femeie care nu vrea să renunțe nici la rolul de soție, nici la rolul de mamă și nici la toate rolurile ce i se pot oferi pe ecran, pentru cea despre care actorul Jack Nicholson spune: „concurează permanent pentru titlul de cea mai bună actriță a tuturor timpurilor”, nu credem, așadar, că pentru această femeie a venit momentul renunțării. Deși nu o dată comparată cu Divina Garbo, Meryl Streep nu pare a avea nimic din lășitatea — să-i spunem oare așa? — celei care nu a vrut să se mai arate publicului odată trecut pragul celor 36 de ani. Un prag de care s-a poticnit și Marilyn Monroe, un prag pe care Meryl Streep însă l-a trecut cu brio, ca să meargă înainte.

Mereu mai înainte. Mereu mai sus. Mereu mai repede. Scopul? Aproape, cît mai aproape, dar și departe, cît mai departe, de mulțimea dezlănțuită. Un paradox greu de înfruntat, mai ales dacă această luptă a contrariilor se dă în tine însuși.

Rodica LIPATTI

Al doilea premiu Oscar
(după *Kramer contra Kramer*)
pentru Meryl Streep, în rolul Sophiei
din *Alegerea Sophiei* de Alan Pakula
(între Kevin Kline și Peter MacNicol)



incursiune
în
cinematografie



**Ultimul film
al lui Huston,
Cei morți,
ecranizarea
după Joyce,
este o pledoarie
pentru continuitate**

Filmul înainte „de a bate suta“

Încă puțin și cinematograful „bate suta“, o vîrstă de învidiat dacă o raportezi la individ, o fărîmă de timp, o clipă suspendată în marea aventură a spiritului uman, care își măsoară „cunoașterea“ în celelalte arte de secole, de milenii. „Experiența secolului XX, dominat, evident, de cea de a șaptea artă, dacă se ia în considerare amplitudinea dezvoltării și audienței la public, te obligă chiar să-ți pui întrebarea, dacă nu cumva secolul următor ne pregătește surpriza descoperirii unei alte arte, capabile să țină pasul cu noile dimensiuni psihosociale, în consonanță cu explozia demografică, în consens cu ritmurile amețitoare ale cuceririlor științifice și tehnice? În cîmă privește, consider că bariera celor șapte arte nu va fi depășită pentru simplul motiv că dincolo de cifra pita-

**Cînd te pregătești
să atingi
centenarul,
e de dorit
să faci un bilanț
ca să vezi
mai bine
încotro te îndrepti**

goreana de „șapte“, expresia unor realități fizice și biologice (șapte culori=pictură, șapte sunete=muzică, șapte zile ale săptămîinii=timp, șapte planete ale sistemului nostru solar=spațiu etc.) nu se poate trece.

Televiziunea, cu avantajul ei net de a fi produsul electronicii și calculatoarelor, va trebui să se mulțumească cu ceea ce este, adică o sursă de informații, un mediu care mijlocește „transferul“ emoțional prin intermediul filmului, indiferent dacă suportul acestuia va rămîne fotosensibil sau magnetic. „Filmul“ însă înseamnă cinema, iar micul ecran rectangular de sticlă, familiar vieții cotidiene ca aspiratorul, mașina de bărbierit electrică sau mixerul de bătut maioneză, toate la un loc aparate acționate de butoane (un jurnalist scria, nu de mult,

că „razboiul butoanelor” este la fel de periculos ca „razboiul stelelor”) s-a dovedit a fi incapabil să concureze cu misterul și reaparația spectacolului cinematografic desfășurat în ambianța halucinantă a sălii de cinema. Termenul poate părea hazardat, dar el corespunde unor realități de necontestat datorate condiției de vizionare: obscuritatea. Nu este vorba numai de întunericul sălii de cinematograf, în fond, spectacolele de teatru, concertele, manifestările de tot soiul beneficiază, oarecum, de aceleași condiții de iluminare, ci faptul că o jumătate din timpul proiecției filmului corpul omenesc se află într-un întuneric total, perioadă în care, fotogramă cu fotogramă, mecanismul sacadat al aparatului de proiecție transportă filmul, iar lumina aparatului este obturată.

Este adevărat că datorită fenomenului de „persistență retiniană”, ochiul vede imaginea în mișcare, implicit și o iluminare difuză în sală, dar pentru celelalte elemente sensoriale ale corpului omenesc, de natură electrică, magnetică, (parte din ele încă necunoscute și nestudiate) mediul de vizionare reprezintă o stare de întuneric absolut. Asta mai înseamnă că dumneavoastră, stimate spectatoare și stimați spectatori, la un program de două ore, la cinema, de pildă, o jumătate din timp, exact 60 de minute, va aflați în condiții de catacombă. Este un mic secret pe care vi-l divulg și, în mod normal, ar trebui să plătiți o jumătate de bilet pentru „starea de veghe”. Poate, tocmai de aceea, „iluzia realității” de pe ecran combinată cu starea letargică de absență completă a luminii, creează acele condiții speciale, care, în lipsa unor argumente plauzibile, sînt definite global cu termenul ambiguu de „magic”.

Se profilează perspectiva încurajatoare a „coabitării” cinema-televiziune și toate tehnicile de difuzare a filmului prin videocasete deși dau, încă, destulă bataie de cap producătorilor și distribuitorilor, sînt un argument în favoarea cinematografului, obligat să furnizeze non-stop, filme, filme, filme. Studiourile lucrează din plin, la presiune maximă, pentru că televiziunea, în opinia unui cronicar ironic, „consumă mai multă cultură decît produce”. Între noi fie vorba, această buată este valabilă și pentru acele cinematografilor dominate de forța capitalului, succesul, prestigiul și eficiența unei firme trecînd obligatoriu pe la casa de bilete. Acea „artă” înseamnă bani și, în consecință, „actul de cultură” cedează în favoarea „divertismentului”. Cetățeanul sfîrșitului de secol vrea să se distreze și, în mod fatal, „cultura” rămîne cantonată în sfera creației tradiționale, literatură, muzică, pictură, teatru etc., pe simplitudinea motiv că aceste „arte” sînt ceva mai puțin condiționate de organizare și economie.

Cinematograful ca sport?

Din acest punct de vedere, și cu toată doza de relativitate, cinematograful se apropie mai mult de „sport”, înțeles ca o recucerire a corpului (anticii au practicat-o, ridicînd-o la nivelul unei expresii majore a comunității, ca un simbol al vieții colective), o șansă de reconciliere a ființei în tota-



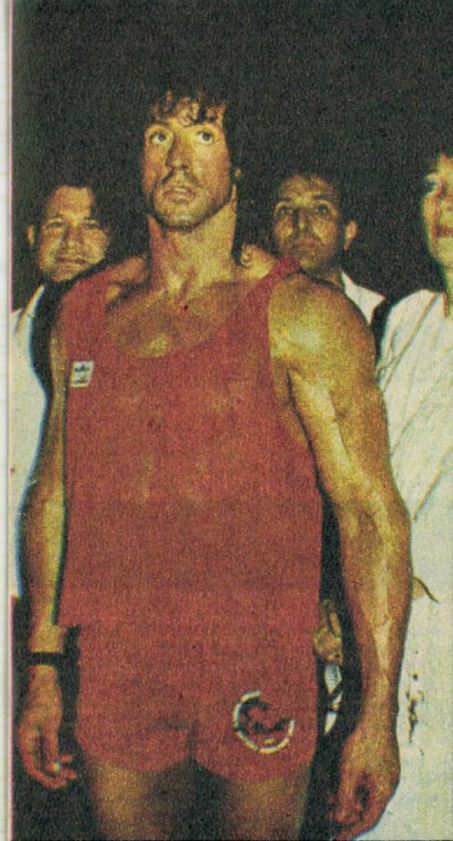
Terapeutică în doze homeopatice (Eccenii de Nicolae Corjos)

litate ei. De două generații, echivalente cu scurta istorie a filmului, „cultura fizică” — expresie revelatoare — este pentru un mare număr de oameni o veritabilă activitate culturală. Spectatorii se numără cu milioanele, organizarea competițiilor se aseamănă cu cea a industriei filmului prin marile dimensiuni și implicații financiare, manifestările sportive (campionate, olimpiade) sînt adevărate ceremonii colective ca marile festivaluri, iar cultul vedetei, cu toată frumusețea

ei poprie, care întreține efectul de masă și spectacolul trage competiția spre sordid, privînd-o de un conținut moral și social. Nimic compromițător în această asociere cinema-sport. În ambele cazuri, participarea de masă corespunde unei dorințe de evadare produsă, în parte, de stress, tensiuni și frustrări. Mai mult, răspunde unor tendințe, mai profunde și mai gene-

O privire critică asupra lumii: Ami mulți, Signorei de Ermanno Olmi





Un caz paroxistic al confuziei de valori (Rambo cu Sylvester Stallone)

rale, de identificare. Eu doresc să fiu Maradona, tu dorești să fii Liz Taylor, el dorește să se identifice cu eroii noului Olimp, populat de zeițăi vii, tangibile.

În cazul filmelor de mare succes, publicul nu se „regăsește”, ci se identifică în aspirații cu vedeta purtătoare de iluzii compensatorii. Pe bună dreptate s-a scris, s-a comentat că filmele lui Corjos cu liceeni frumoși și silitori ies din sfera propriu-zisă a filmului și intră direct, în sociologie. Și încă ceva deloc neglijabil. Filmele acestea nu practică o morală ex cathedra, ci o administrează discret, în doze homeopatice. În felul acesta autorii intră în comunicare directă cu tineretul liceean, fiindcă, conștient sau intuitiv, se conformează unui principiu unanim recunoscut: cel mai mulți dintre semenii noștri rețin cu mai multă ușurință „mesajul” care confirmă opiniile lor decât pe cel care le contrazice. Și, pentru această rațiune se admite, în general, că efectele comunicării de masă tind, adesea, să consolideze opiniile deja existente.

Lată-ne ajunși la un punct nodal, hotărâtor în dezvoltarea artei filmului. Este sortit cinematograful să abandoneze autoexigența în fața gustului public (acesta îi asigură existența sau prosperitatea) sau există șansa evoluției prin creativitate, cu corolarul ei de noi experimente estetice? Experiența trecutului ne îndeamnă la optimism. Mulți cinești de valoare au de-

monstrat, prin filmele lor, că progresul este posibil, interesind publicul prin „creații controlate” în care, cu știință și abilitate, substituie tezelor deja acceptate pe cele oferite spre acceptare, bazându-se pe „nevoia de noutate”, care antrenează o curiozitate ce iese din rutină. Este acel tip de comunicare ce favorizează creativitatea, creind climatul în care schimbările sînt posibile, multiplicînd resursele cunoașterii, stimulînd aspirațiile publicului.

Sfîrșitul de secol coincide cu un „secol de existență” a filmului și cred, sînt sigur, cinematografia se va emancipa ca limbaj și expresie după modelul artelor tradiționale; nu printr-o ruptură totală cu trecutul, nici printr-o schismă de proporții (organizarea industrială și implicațiile financiare sînt factori modelatori ai filmului), ci printr-o evoluție lentă, modelatoare. Artele predecresoare dau daor sensul mișcării și forța exemplului; bunăoară, schisma lor s-a produs mai devreme, între mijlocul secolului XIX și începutul secolului XX, cu Mallarmé, Proust și Joyce în poezie și roman, cu impresionistii în pictură, cu Wagner, apoi Debussy și Schoenberg în muzică etc. Important este că atunci a început aventura unei rupturi voite prin limbaj, semn și convenții. Lua, astfel, sfîrșit o „lume finită” de certitudini estetice, de canoane absolute. Semnificația încetează de a fi lineară. Grav, însă, rămîne spiritul de ireconciliere dintre creatori; unii perseverează în promovarea „noului” cu orice preț, alții aspiră la împăcarea creației cu continuitatea. Astfel, fiecare artă se divide: muzica este tonală sau atonală, pictura figurativă sau abstractă, poezia ermetică sau transparentă. Între cele două tabere

de intransigenți radicali se instalează mediocrii.

Un adevărat limbaj universal

Cam la fel s-a întîmplat cu cinematograful, cum la fel, bănuiesc vor evolua lucrurile și în viitor. Mai nuanțat, pe măsura unei arte noi, tinere, cu adevărat revoluționară. Căci, spre deosebire de surorile sale mai vîrstnice, cinematograful realizează acel ceva fără precedent, unic în istoria artelor, pretențios spus, o **anume tendință spre democratizarea culturii**. Artă, prin excelență populară, la origini, distracție de bilci sau spectacol de curiozități, filmul a fost disprețuit, ignorat, boicotat de pătura cultivată, aceea elită rafinată în stare să guste și să deguste deliciale mării literaturi, concertelor de salon, teatrului castellan. În fața acestei explozii de vitalitate care se cheamă filmul și care incită publicul cel mai larg, masele „milionare” se amestecă cu „elita” și toate generațiile se confundă. De la Chaplin la De Sica, de la Eisenstein la Jean Renoir, de la Stroheim la John Ford, cinematograful a produs, grație imaginii animate și apoi sonorizate, un **adevărat limbaj universal**.

În inima acestei epoci triumfale, schisma, totuși, s-a instalat. Pe de o parte, un cinematograful popular, fidel tradiției sale, dar repetitiv, liniștitor, acaparator, pe de altă parte un cinema zis „de autor”, original în căutările sale, citeodată provocator în expresie, reinnoind și reflectia asupra lumii pînă la a se îndoi de el însuși ca artă a povestirii. Bănuiesc că acest divorț se va accentua între „cinematografia populară” a cărei virtute îmbogățește rafinamentul spectacolului, acțiunii,



E sortit oare cinematograful să abandoneze exigența? (Goldie Hawn în Peste bord)

divertismentului etc., și „cinematograful de avant-gardă”, scrutind cu ochi critic realitățile politice și sociale, mecanismul vieții cotidiene și raporturile politice și sociale, mecanismul vieții cotidiene și raporturile neliniștite ale omului cu sine însuși. Pierzându-și unitatea, cinematografia va rezuma, prin scurta sa istorie, aventura contemporană a artelor ce pendulează între tradiție și noutate, păstrarea unui public pasiv, plin de păreri preconcepționate și căutarea unei audiențe noi. Un factor moderator și reconciliator între aceste două tendințe extreme, critica, cu forța ei de influențare a opiniei publice. Căci, nimic nu va fi mai dăunător decât permanentizarea acestei stări de confuzie a valorilor, în mijlocul căreia un public indiferent, perplex sau depășit tinde să domesticească fără zgomot pe creatorii autentici.

Ani de zile am fost de părere că inovația tehnică va influența cinematograful; astăzi, mă reconsider fără complexe de vinovăție. Experiența ultimilor două decenii a demonstrat că aici, în cinema, progresul tehnic este o capcană. Dezvoltarea fără precedent a fotografiei, a filmului de amator, a magnetofonelor și a videocasetofonelor, mai precis întreg arsenalul audio-vizualului care a invadat căminul și școala, n-a stimulat, decât foarte puțin, creativitatea. Astăzi, este aproape imposibil să ratezi o fotografie, dar sînt puține șanse ca măcar una să merite calificativul de „artistică”. Două zeci de milioane de fotografii de vacanță nu reprezintă, din punctul de vedere al creației, decât douăzeci de milioane de cărți poștale expediate în același timp. Așa se face că publicul adult, echipat pînă în dinți cu aparatul de luat vedetă cea mai sofisticată (cinema sau televiziune), n-a devenit în mod automat mai instruit și mai receptiv la fenomenul artistic, la noile metode și forme de expresie. La fel, implantarea audio-vizualului în învățămînt; este adevărat, predarea și-a pierdut din exclusivitate în relația profesor-elev, în favoarea ilustrației, prezentînd lumea exterioară de o manieră mai concretă și mi puțin distantă, revigorînd climatul informațional al școlii. Tinerile generații au căpătat, deja o mai mare ușurință de exprimare orală, din păcate în detrimentul expresiei scrise și cu multe greșeli de ortografie.

Publicul tînr este majoritar, în prezent, în toate cinematografiile lumii, nu pentru că este mai „instruit”, ci din cu totul alte considerente, multe dintre ele de ordin temperamental și comportamental. În întunericul sălii, departe de orice supraveghere și de cultura oficială (școlară) tinerilor nu li se cere nimic și sînt lăsați în pace, eliberați de obligații și constrîngerii, și, apoi, cînd ești tînr al celei mai multe șanse de a găsi ceva agreabil în mai toate filmele. Pe măsură ce captezi experiență, șansele acestea se modifică. Marea problemă a acestei arte populare este că cei ce doresc mai mult de la ea sînt puși în mod disperat în minoritate de milioanele de oameni care, întotdeauna, o văd pentru prima dată. De aceea, cred, viitorul filmului nu va depinde atît de „formarea gustului publicului” cît de instruirea lui. O cultură generală mai solidă, o inițiere mai profundă în toate domeniile. În acel moment, cinematograful va deschide poarta de

artă, pentru că filmul absoarbe cel mai repede materialul de cultură din celelalte arte.

...

În loc de final. Am răsfoit de curînd, o publicație de circulație internațională, cu un interviu luat celebrului actor de film Charles Vanel în locuința sa din Muans-Sartoux din împrejurimile Cannes-ului. Zece întrebări scurte, zece răspunsuri seci. Spicuiesc din memoria trei dintre el:

Reporterul: Cîte filme ați realizat și ce vîrstă aveți?

Charles Vanel: 200 de filme, din care două în 1987; am 96 de ani.

R: Sînteți cel mai bătrîn actor din lume, domnule-cinema...

C.V.: În 1895, cînd frații Lumi re au inventat cinematograful aveam 3 ani.

R: La 96 de ani cum se desfașoara „viața personală”?

C.V.: ?!?! Trăiesc din tandrețe...

Păi, dacă publicitatea în jurul cinematografului se face la un asemenea nivel, încep să mă indoiesc că arta filmului se va mulțumi cu „tandrețe” din articolul subsemnatului.

Constantin PIVNICERU



Serialul, mereu serialul
(Susan Snyder
și Ted Capwell
în serialul
Santa Barbara)

incursiune
în
cineunivers



**Viața
ca o continuă
creație
(Înțeleg
la Fairborough
de John Wood
cu Deborah Kerr
și Robert Mitchum)**

Cinematograful ca destin

Într-unul din volumele de eseuri interbelice ale lui Mircea Eliade, „Ocea-nografie” (Editura „Cultura poporului”, — 1934), există un text intitulat, după piesa lui Calderon, **La vida es sueño**. Tănarul Eliade (avea douăzeci și șapte de ani) caută acolo, într-un elan pe atunci tipic lui și generației „criterioniste”, să găsească dintr-o suflare „adevărul” celebrei formule a spaniolului: „O încercare de lămurire a acestei teme universale că viața este un vis.” (p. 56). M-a interesat, mai ales, prima parte a „lămuririi”, legată într-un mod neașteptat, subtil și general-filozofic, de cinema — ori, mai bine-zis, de ideea abstractă de „cinema”.

Eliade pleacă de la observarea unei anumite tentații a omului (**homo lu-**

**Filmul
scoate la lumină
sufletul ascuns
al omului**

dens, cum i-a zis Huizinga) de a se „refugia” în propriile sale ficțiuni: „viața este o continuă creație de miragii, o continuă intervenție a visului prin instinctul pe care îl are [omul] de

a ieși întotdeauna din realitate, de a nu fi prezent; mai precis, de a **creia** încontinuu un prezent al lui personal, o sinteză proprie organismului sau spiritual” (p. 56—7). Pornind de aici, eseistul speculează prin rapide generalizări succesive, deschizând enorm observația inițială și dându-i sensul de întemeiere filozofică a celui refugiu în ficțiune: „oamenii [...] își închipuie nu numai viața lor altfel, ci și întîmplările lor sau ale altora, înșii pe care îi întîlnesc și îi iubesc, înșirînd toată viața din jurul lor și-o închipuie altfel. Vad lucrurile mai bune, mai extraordinare, mai **medievale** (dacă mi-e îngăduit să folosesc acest cuvînt într-un sens mult mai larg) — și **filmează** această lume nouă, creiată, personală, alături de lumea reală, mediocră și impersonală de totdeauna” (p. 57). Ultima subliniere îmi aparține. După cum se vede, Eliade rosteste cuvîntul în cauză în viteza asociațiilor gîndirii, fără să fi avut intenția să se refere la activitatea efectivă, concretă a turnării de filme. Își imaginase doar proiecția utopică, pe un „ecran” interior, a fantasmelor care alcătuiesc viața interioară a fiecărui om, cu himerele, aspirațiile „creatiile” pe care le aducem cu toții prea-crudei realității atunci cînd visăm cu ochii deschiși!

Și totuși, odată ajuns pe acest fir, Eliade zăbovește preț de cîteva fraze și divaghează asupra rosturilor cinematografului, socotindu-l, nici mai mult nici mai puțin, decît o trăsătură intrinsecă spiritului uman, ceea ce înseamnă că îi acordă un statut — ca să zic așa — ontologic: „Cinematograful este aproape un destin al omului: setea lui de alt spațiu, de o altă libertate, de o altă justiție; și, mai ales, setea lui de fantastic, de medieval.” (ibid.). **Medieval** în accepția precizată adineaori de autorul însuși. În ordinea abstractă a discuției, filmul capătă, astfel, o justificare profundă, valorînd cit un blazon de noblete cu autenticitate confirmată.

De aici încolo, mai rămînea un singur pas pînă la absorbirea întregii industrii cinematografice într-un plan filozofic, desprins de pozitivele determinisme care ar putea governa asupra evoluției civilizației. Eliade îl face fără ezitări, „anulînd”, dintr-un foc, meritele întemeietorilor: „Într-adevăr, facultatea această de a visa trează, alături de realitate, de a crea un prezent paralel prezentului concret, este altă de specifică omului, încît socotesc descoperirea cinematografului ca ceva predestinat, ceva care nu are nimic de-a face cu tehnica și cu legile fizice, ci deadeptul cu fantasticul, cu sufletul ascuns al omului.”

Filmul ar fi — vasazăică — o tinăra artă „fantastică” provenită dintr-o ocupație mult mai veche: omenirea — dădea Eliade de înțeles prin atare grațioasă utopie — își „cinematografiază” visele de cînd hău! și pirău! În istoria scurtă de la Lumière încoace ar trebui — atunci — să vedem o „simplă” regasire de sine a omului: trecerea subconștientului său în conștient prin „transcrierea” pe peliculă a celui „suflet ascuns”...

Ion Bogdan LEFTER

Încercare critică de a iubi un film

(O voce din off)

incursiune
în
cineunivers

Dialogul constituie latura slabă a „Cuibului de nobili.” Criticul rus B.M. Eihenbaum observa (vezi: **Ce este literatura? Școala formală rusă**, Ed. Univers, Buc. 1983) că romanele lui Turgheniev „pot fi considerate niste nuvele: la ei nu există niciodată un element stabil care să unească toate personajele, deși numărul lor, de obicei, este mare”. Această „slăbiciune” literară ajută ecranizatorul să se dispenseze de maniera comună a folosirii contraplanului în timpul dialogurilor — absorbite de skaz în roman — și devenite, în viziunea lui Mihailov Koncealovski, o alternare de monologuri în imagini. Venirea unui oaspete la conacul Lavretkilor, de exemplu, îi dă prilej cineastului să recurgă la un ingenios mod de prezentare atît a personajului cît și a primului său contact verbal cu interlocutorii. Fostul ofițer este filmat mai întîi în amorsă, apoi, distanțîndu-se și, printr-o mișcare de jos în sus, aparatul îi dezvăluie progresiv ținuta, cadrul decapitează parcă pe noul sosit, în timp ce banda sonoră reproduce cuvintele protocolare de bun-venit ale gazdei. Vorbele musafirului au însă doar rolul zgomotului de fond, costumul său, pe un trup fără cap în imagine, îl caracterizează întru totul.

Alteori, așa cum se întîmplă la începutul filmului, monologul în imagini capătă valențe simbolice. Să ne reamintim primul cadru, imobil, cînd sus, în plan depărtat, la capătul unei scări filmate frontal, un bătrîn cu frac galben dirijează o orchestră nevăzută, inclînindu-se apoi, emoționat, spre un public imaginar. Strania atmosferă e completată cu detaliul unei hărți de altădată, apoi cu litografiile de epocă ale Moscovei, pe care translocatorul le supune brusc procustianului pat al ecranului, creînd, de la început, iluzia întoarcerii timpului spre Rusia altui secol. Urmează lungi panoramări ale copacilor, ale stepelor nesfîrșite, ca într-un dialog al lucrurilor și peisajelor din alt tărîm.

natate, adevărat laitmotiv al acestui roman al dezrădăcinării. Imaginile halucinante în care, rînd pe rînd, prin supralimpresiune, personajele, în costume de epocă, intră într-un dans ritualic în jurul celui revenit acasă, amintesc deja, mai mult decît de vocea din off a lui Turgheniev, de sfîrșitul **Siberiadei** aceluiași Andrei Mihailov — Koncealovski, artă poetică și

pledoarie filmică pentru iubirea pămîntului natal.

Comentariul

Turgheniev lasă comentariul pe seama cititorului. Deși personajele nu sînt grăitoare prin dialog, ci prin des-

Rememorările
femeii iubite
(Un cuib de nobili
de Andrei Mihailov—
Koncealovski
cu Anastasia
Vertinskaia)



Paratextul

Intervențiile scriitorului în descrierea mimicii personajelor, sau a modului cum declamă sînt tot altele indicații scenice pentru jocul actorilor. Așa-numitul „skaz reproductiv”, detectabil în roman, face posibilă, pe ecran, expresivitatea actorilor, fie ca e vorba de grosplanul obrazului ingenuu al Lizei (o Irina Kupcenko strălucitoare, la primul ei film) sau de prim-planurile bătrînului „dirijor” neamț, desfigurat de spaima morții în străi-



**O maestră
a nuanței
în interpretare:
Marina Neelova
în *Dragă Elena*
Sergheevna
de Eldar Riazanov**

crierea lor și a relațiilor dintre ele, scriitorul nu le privește din punctul său de vedere. Obiectivitatea lui face loc aceleia a aparatului de filmat, care-și permite însă și unghiuri subiective, travelingul circular (prinzind copacii într-un dans amețitor) sau contraplonjeul (dus la extrema perspectivei broastei, unde cerul șiroiește printre ramuri). Rolul de liber arbitru al cititorului este jucat în film de camera de luat vederi — o cameră de tortură a intrigii, care-și diminuează importanța în favoarea personajelor. Paradoxal însă, descrierea din roman a eroilor ajută regizorul să evite descriptivismul, relațiile subtile dintre ei fiind redată cu mijloace dintre cele mai cinematografice.

E memorabilă secvența în care, de la distanță, nobilul Lavrețki și candida Liza își mărturisesc, într-un același gând, iubirea. Un cadru fix, prelungit, în care tinărul, cu o scoică în mână, privește pe malul lacului înserat, către palatul iubitei topindu-se ca o bucată de zahăr. **Fondu.** Apoi lumina se țese pe ecran, printre copacii aburiti de dimineață, aliniați asemeni unor sentinele cu umbrele, de o parte și alta a drumului pe care aparatul înaintează grăbit, în căutarea unui luminis. La marginea lacului, zorii sau fereastra iubitei inundă ecranul. Este o izbucnire de lumină vecină cu revelația. Aparatul pătrunde în balans pe fereastră, în iatacul fetei ce-i mărturisește matusii ceea ce spectatorul bă-

nuește deja. Liza șoptește: „Au mijit zorile!”, iar apoi își recunoaște dragostea pentru Lavrețki, într-o sublimă tautologie voită de, cineast, care accentuează solemn, prin cuvânt, ceea ce ochiul și sufletul desluseră. Presimțirea nefericitei lor dragoste o află pe Liza în prim plan, pentru o clipă lungă pînă la cer, acolo de unde se-aude, după altă vibrantă tăcere, clopotul liturghiei.

Forța de expresie a mișcărilor de aparat, sugestiile născute din elipse ori din cursivitatea montajului, fac dovadă denotației cinematografului modern, a tilcului montat în imagini audio-vizuale, la fel de distinct de literatură ca și de cinematograful clasic, conotativ sau narativ, cum îl numea André Bazin.

Contrastul

Contrastul la Turgheniev se iscă din intrigă și din culoare. „Lovitura de teatru” a revenirii în Rusia a soției lui Lavrețki, după ce acesta aflase dintr-un ziar moartea ei la Paris, e abordabilă filmic mai mult decît atmosfera ecumenică în care Liza renunță la dragostea ei pămîntească,

**Se spune că
romanele mari
nu pot inspira
filme echivalente.
Cîțiva autori
înfirmă regula.
De exemplu,
Turgheniev...**

pentru o iubire celestă. Neputința nobilului reîndrăgostit, de-a accepta „învierea” soției pierdute în libertinajul parizian, răzbate dintr-un alt cadru de antologie. Chipul Beatei Tyszkiewicz, într-un prim plan de-o frumusețe căreia filmarea **à contre jour** îi dă contur de efegie, e realmente strivit pe ecran, de întineric sau de canaturile ușii închise brusc de Lavrețki, precum un chirurg suturînd pentru totdeauna buzele unei răni.

Pentru secvențele de interior, Koncealovski a folosit obiective cu distanță focală variabilă. Cînd filmează de aproape, se dă senzația de veridicitate și prospețime, cînd mărește distanța focală, sporește aura de basm a peliclei. Uneori foarte mobil, aparatul surprinde detalii din podul vechiului conac, unde merele roșii se rostogolesc printre tablouri din arbele genealogice al lui Lavrețki, încadrate în amănunt, documentaristic, asemeni unor exponate de muzeu. Alteori, prin cadru fixat în penumbra unui naos, de pildă, lumina de luminare aproape arde ecranul, în vreme

ce prin fața ei se perindă imateriale și vibratile umbre. Metoda „parazitării” cadrului centrat pe un chip traversat de obiecte sau umbre concentrează atenția spectatorului spre o anumită parte a planului, dînd imaginii magnetism de obsesie: peste un plan apropiat al eroinei, trece o mîna din senin; ca într-un tablou de Chagall, se suprapune o lentilă de ochelari pe obiectiv, decupîndu-se un detaliu.

Dar arsenalul contrastelor folosite de regizor e și mai variat. Să rememorăm prima parte a filmului, unde, prin montaj, cadrele de interior vestit, întunecat, sînt fulgerate de exterioarele pline de verdeață. Sau modul cum imaginea statică a unui bărbat (coplesit de splendoarea alăturării la pian a celor două femei care îl părăsiseră) este montată imediat înaintea unui nechezat de cal aflat în plină mișcare, prin care se mută conflictul și meditația în lumea de ritmuri și pațimi, a cazacilor. Pretutindeni în film, muzica și zgomotele completează imaginea, demonstrînd că regizorul cunoaște perfect lecția contrapunctului audiovizual al măștrilor Eisenstein și Pudovkin.

Flash-back-ul

În romanul „Un cuib de nobili”, re-

memorările femeii iubite de către personajul principal reprezintă tot atitea motive „pentru flash-back-ul cinematografic. Și aici însă, inventivitatea cineastului e remarcabilă: recurgînd, din nou, la contrast, el separă lumea reală, plină de viață și culoare a filmului, de lumea corupției pariziene de care soția sa fusese absorbită. Este o lume „jipsită de culoare”, pe care pelicula nu o reda nici măcar în alb-negru, ci într-o sepiă cu nuanța apei murdare, a nămolului din apele fatidice. Uneori cadrele se succed într-o mișcare înceată, altelei parca se grabesc spre secvențele pline de vigoare, din lumea celui altă țară, de acasă.

Dar mai există un fel de „întoarcere înapoi” în film. E un flash-back de o policromie aiuritoare a cîmpului înflorit, prin care un băiețel angelic își face drum odată cu imaginația nobilului. Recursul acestuia la natură și la copilărie vrea să-l sustragă din lumea tulbură și snoabă a Rusiei țariste de la mijlocul secolului trecut. Întregul film are izul scoaterii la lumină a „rădăcinilor copacului” a meditației lui Lavretski, cu minuție, dar și cu dușoșia atît de caracteristică lui Turgheniev. Nu poate fi ținută secvența finală imprumutată, oarecum, peste ani de fratele lui Koncalovski, Nikita Mihaikov, în *Cîteva zile din viața lui Oblomov*,

poate ca o sugestie că și pentru frați paradisul e același doar în copilărie. Bărbatul din realitate doar mîna copilului din vis și înaintează împreună, prin cîmpul cosmic, în eternitate.

Notă finală

Sigur că a face caz de skaz într-un film ca *Un cuib de nobili* poate parea forțat, sau chiar excentric. Pornind de la un concept al criticii literare, am încercat o judecare cinematografică succintă, fără ambiția de a găsi un algoritm pentru traducerea unei arte într-alta. Faptul că, pînă la urmă, ne-am îndepărtat de oralitatea limbajului folosit de scriitor, spre a pricepe îndeminarea regizorului, e o dovadă în plus, că, situat între muze, criticul continuă să fie speculativ. Hazardul limbii face ca în latină *specula* să însemne „post de observație de pe înălțime”, dar și „raza de speranță”. Să ducem calamburul pînă la capăt conchizînd: criticul are norocul de a se putea depărta de o capodoperă pînă acolo unde speranța lui mai face posibilă arta.

Daniel DANIEL

Artă poetică
și plină de
pentru iubirea
pămîntului rural
(*Siberiada* de Mihaikov
Koncalovski
cu Nikita Mihaikov
și Ludmila Gurcenko)



incursiune
în
cineunivers

Filme care re-fac
o atmosferă
(în trecere
prin India
de David Lean
cu Judy Davis)



Priveste

Înapoi cu nostalgie

Desigur, pentru „Jumea minunată a fraților Lumière”, remake-ul — reeditarea, refacerea, reluarea sau reproducerea, cu mici modificări, (alegeți oricare din aceste patru variante care credeți că ar corespunde mai bine) fie a unor teme, personaje, situații, structuri dintr-o operă filmică anterioară, fie a tuturor acestora laolaltă, adică a filmului în întregime — a încetat, demult, să mai constituie o noutate. Patrick Robertson, un pasio-

nat al celei de-a șaptea arte, autor a două populare volume — în genul faimoaselor „Guinness books” — consacrate recorderilor și performanțelor cinematografice, a întocmit chiar un original clasament al peliculelor cel mai des reeditate. Aflăm, astfel, că **Anna Karenina** a fost realizată (în diferite țări și de către diferiți regizori; evident) în 19 versiuni, **Mizerabilii**, în 28 de versiuni, **Cel trei mușchetari**, în 29 versiuni, **Dama cu camellii**, în 36 de versiuni, **Romeo și Julieta**, în 42 de

versiuni, **Dr. Jekyll și Mr. Hyde (Bestia)**, în 46 de versiuni. Recordurile cele mai spectaculoase le dețin însă **Carmen** (56 de reeditări, inclusiv cea mai recentă dintre ele, cu extraordinara Julia Migenes-Johnson), **Hamlet** (60 de reeditări) și... **Cenușăreasa** (81 de reeditări!).

Goana după „remakes”

Cum s-ar spune, nimic nou sub soarele planetei de celuloid. Dar,

poate, în nici o altă cinematografie procedeu nu a căpătat asemenea proporții, nu a proliferat și nu a dat naștere atîtor ramificații și încercături, transformîndu-se într-o adevărată „remako-manie” așa cum este cazul, în prezent, cu cinematografia americană. Se reiau (sub același titlu sau cu un titlu ușor schimbat) nu numai filme mai vechi, autohtone sau străine, ci și filme turnate foarte recent într-o altă țară (exemplu: **Trei bărbați și un prunc**, versiunea „made in Hollywood” a marelui succes francezesc **Trei bărbați și un coșuleț de purtat copil**); se retranspun într-o cheie comică sau parodică opere clasice ale genului (pentru a rămîne în sfera exemplor de ultimă oră, să amintim de **Roxanne**, cu unul din comicii americani cei mai „en vogue”, Steve Martin, care vine să se adauge celor patru sau cinci „remakes” după **Cyrano de Bergerac**, realizate pînă acum, dintre care unul purtînd semnătura ca producător al lui Stanley Kramer); se reiau aceleași personaje și aceeași tramă narativă, cu mici variații, într-o serie numerotată potrivit sistemului roman (**Superman** a ajuns la cifra IV); se „refac” pentru televiziune versiunile integrale ale unor pelicule, reîncorporîndu-se materialul tăiat la masa de montaj (telespectatorii americani au putut urmări, în trei seri succesive, un program TV de nouă ore, alcătuit din cele două părți — destinate marelui ecran — ale **Nașului**, plus secvențele căzute sub ghilotina montezelor); televiziunea, la rîndul ei, preia pe cont propriu titlul, subiectul ori eroii unor producții cinematografice ce s-au bucurat de fa-vorarea publicului (cazul, de pildă, al serialului **M.A.S.H.**, după celebra peliculă a lui Robert Altman, sau al serialului **Happy Days — Zile ferice** —, care reia situații și evocă întîmplări din nu mai puțin celebrul **American Graffiti**, al lui George Lucas); pentru a nu se lăsa mai prejos, cinematografia își aruncă și ea privirile în „grădina” TV și „culege” ce i se pare mai interesant și vandabil (**Star Trek — Călătorie printre stele** — din care s-au și turnat patru părți, ori **Incoruptibili**); uneori, chiar, același interpret este solicitat, la o distanță de ani și ani de zile, într-un remake după un mai vechi succes propriu (așa s-a întîmplat cu Clark Gable, de pildă, care a reeditat în 1953, în **Mogambo**, rolul interpretat, în 1932, alături de Jean Harlow, în **Red Dust — Pulbere roșie** — noua sa parteneră fiind Ava Gardner, și recent cu Anthony Quinn, care a apărut în 1987 în **Zorba the Musical**, după ce fusese, cu 23 de ani în urmă, **Zorba the Greek**, reeditarea fiind, de fapt, versiunea filmată a musicalului de mare succes de pe Broadway, cu același titlu ca și filmul inițial...)

Moda „retro” sau spaima de prezent

După cum se vede, un circuit continuu, nu numai în interiorul aceluiași mediu (cinematografia), ci și în alte medii (televiziune, teatru), legate între ele — aidoma unor vase comunicante ori unor retorte supra sau subetajate — printr-o complicată țevărie, tot acest alambicat sistem permițînd o perpetuă operațiune de refolosire, de „reciclare”, iarăși și iarăși, a unuia și

aceluiași produs. „Pe scurt, industria divertismentului american se bazează, în bună parte, nu pe creații originale, ci pe recreații. Ea operează prin reintroducerea în circuitul productiv a unor mărfuri care se deplasează, în traiectorii amețitoare, prin diferite mass-media, pierzînd, de regulă, pe drum din substanță și din detaliu semnificativ. Deoarece cultura remake-ului depinde, în mare măsură, nu de produse originale, ci de opere preexistente, ea constituie un parazit pe spinarea realizărilor trecutului”.

Aprecierea, pertinentă, aparține unui observator atent al vieții cultural-artistice americane, Robert Brustein, și ea reflectă, fără îndoială, o stare de spirit conservatoare, o modă „retro”, un curent cu fața spre trecut, care pare a fi devenit predominant, în ultimul timp, peste ocean. „O națiune

Retromania sau remake-ul devenit simptomul unei epidemii de nostalgie rentabilă

care totdeauna privea înainte, este acum preocupată să privească înapoi (dar nu cu minie! — n.r.), tînjind puternic după tîhnitele plăceri, reale sau imaginare, ale trecutului. Dacă în trecut publicul era dornic de ceea ce apărea ca nou, ca renovator, acum pare a se mulțumi cu ceea ce îi apare ca familiar, ca și cum ar voi să scape de dificultățile prezentului, refugiîndu-se în spațiul de siguranță al obișnuitului și cunoscutului”, își duce mai departe firul gîndurilor același observator, în încercarea de a da o explicație actualelor tendințe ale unui fenomen cu rază de cuprindere mai largă, cele ce se petrec în lumea filmului și, în genere, în „industria divertismentului” fiind doar un aspect, ce-l drept din cele mai semnificative.

Dorința sau înclinația spre evaziunea din prezent, întrupată în „cultura remake-ului”, pentru a folosi expresia lui Brustein, constituie o componentă organică, o parte integrantă a ceea ce sociologii americani numesc „boom”-ul nostalgiei, preponderența unei viziuni pătrunsă de regretul pentru „vremurile bune de altădată”, care pare a năpădi pe americanul de rînd. Mulți asociază „curenții nostalgici”, care a prins a se infiripa pe la începutul deceniului trecut, șocului produs de eșecul intervenției militare din Vietnam — ațit de nedrepte și ațit de costisitoare în viața omenesii —, crizei morale declanșate de cazul „Watergate”, continuat, la distanță de peste zece ani, de „Irrigate”, ambele implicînd virfurile puterii executive, instabilității politice și economice mondiale, cu puternice reverberații interne. „Există o adevărată spaimă de realitățile tehnologice, sociale și economice, cărora, pare-se, nu simțim în stare să le facem față și atunci ne întorcem spre trecut, cînd lucrurile erau mai simple”, caută, la rîndul lui, să explice cum s-a produs acest curent prof. Ray Browne, de la Universitatea de Stat din Ohio. La toate acestea trebuie, desigur, adăugate împrejurările specifice legate de Bicentenarul Americii (1976) și Centenarul Statuei Libertății (1986), ca și enormul ecou al cărții și serialului **Rădăcinile** (1977), care au resuscitat brusc interesul față de trecut — cu accent pe începuturile secolului nostru și mai ales perioada anilor ‘30-’60, pe care generația mai vîrstnică a trăit-o și și-o amintește.

„Mai cîntă o dată, Sam”

Cert este că acest interes și această înclinație și-au găsit cîmpul de desfășurare cel mai propice — și mai aducător de profituri, cum vom vedea — în lumea spectacolului și în primul rînd a acelor forme de spectacol cu audiența cea mai largă posibilă, cinematograful și ruda ei apropiată, televiziunea. Veterani ai ecranului, cum ar fi Katharine Hepburn (**On Golden Pond, Eleșteul de aur**) ori Don Ameche (**Cocoon, Ca larvele în gogoasă**), adevărate miracole de longevitate fizică și artistică, continuă să exercite fascinația publicului. Cu puțin înainte de a muri, un alt veteran, James Ca-

Un subiect preferat în industria remake-ului: Contele de Monte Cristo Jacques Weber și Dominique Reichier, (producție 1987)





A avut succes Love Story.
Atunci povestea se reia,
nițel mai altfel
(O nesfârșită dragoste
cu Brooke Shields
și Martin Hewitt)

Scurtă întâlnire de Coward
a fost o răscruce a filmului.
Iată o nouă Scurtă întâlnire
(Cu Sophia Loren
și Richard Burton)
care nu a mai însemnat nimic.



ney, care, după o întrerupere de două decenii, își făcuse reparația, la vârsta de 77 de ani, în **Ragtime** (1981), prima titlu de „Om al anului” din partea studenților Universității Harvard. Humphrey Bogart, decedat în 1957, se bucură de un adevărat cult: nimeni nu poate calcula câte zeci de milioane de spectatori și telespectatori au văzut, în reluare, în ultimii ani, **Casablanca**, film reluat de 42 de ori la televiziunea americană (următorul pe listă: **King Kong**, cu 33 de reluări). Și ce altceva este **Play It Again, Sam** — **Mal cîntă, o dată, Sam**, — filmul atît de cunoscut al lui Woody Allen, al cărui titlu evocă una din celebrele replici din **Casablanca** ale lui Bogie — decît un imn de iubire dedicat eroului preferat? Un cult similar îi este consacrat lui James Dean (mort ceva mai înainte, în 1955, într-un tragic accident de automobil) și peliculei sale **Rebel fără cauză**. Filme mute, care, pînă nu de mult, puteau fi urmărite doar la cinematecă, sînt prezentate în mari săli de premieră, adesea cu acompaniament orchestral pe viu (vezi și Almanahul „Cinema” pe 1988, articolul „Noul sunet al muzicii”) aflîndu-se la box office inscripția „nu mai sînt bilete”. Municipality din Kansas City a restaurat cu fonduri publice și particulare și a redeschis cu pompă un somptuos „palat cinematografic” („Movie Palace”) construit în anii ’20. Retrospective ale filmelor turnate în anii ’30 și ’40 atrag cohorte de „nostalgici”. Reconstituirea cu o minuțiozitate halucinantă în producții cinematografice evocînd întîmplări de acum patru, cinci sau șase decenii (**Caciamauă, Nașul II, Incoruptibilii, A fost o dată în America**) a stilurilor din perioadele respective, voga pe care o cunosc peliculele muzicale care readuc în memorie ragtime-ul de la începutul secolului sau rock-and-roll-ul anilor ’50 (extraordinar succesul filmului **La Bamba**, închinat unuia din primii „idoli” ai muzicii rock, Ritchie Valens, dispărut în urma prăbușirii avionului în care călătorea împreună cu un alt idol al curentului ce abia se naștea, Buddy Holly), invadarea programelor TV nocturne cu western-uri din primii ani de carieră ai lui John Wayne, clasice povești cu gangsteri sau comedii de salon ale lui Ernst Lubitsch sînt tot atîtea ipostaze ale epidemiei de nostalgie de care e bîntuită America.

Proporțiile acestei epidemii cresc continuu, se extind mereu la noi domenii, sub influența filmelor de altădată, scoase de prin ungherele tînuite ale arhivelor, sau a reeditărilor ori imitațiilor care asaltează, dacă se poate spune așa, porțile trecutului. Moda vestimentară, coafurile, machiajul, interioarele locuințelor pînă și tehnicile publicitare se inspiră din perioade revolte, într-un amalgam „retro” de nedescris, unde pot fi întîlnite, de-a valma, elemente din cele mai disparate, de la Art Deco la cele ale epocii charlestonului. **Marele Gatsby** a fost, poate, ca remake, doar o reușită parțială — primele două versiuni datează din 1925 și respectiv 1947 — în schimb „moda Gatsby” a fost o strălucită afacere pentru sectoarele vestimentare.

„Industria trecutului”, o afacere rentabilă

Pentru ca în spatele „retromaniai”

se ascund și evidente interese financiare, cu ramificații din cele mai neașteptate. Există o adevărată „industrie a trecutului”, cu cifre de afaceri de ordinul sutelor de milioane de dolari. Și nu e vorba numai de film și televiziune, ci și de emisiuni radiofonice (unde sînt reluate seriile și alte programe de succes de altădată), de muzică ușoară (un întreprinzător ingenios organizează „excursii muzicale în anii ’40”, cu toată recuzita de rigoare, de la automobile de epocă, cu care sînt transportați „excursionistii”, pînă la plasatoarele îmbrăcate în stil „bobby soxer”, care îl conduc la locurile lor în săli de concert decorate anume, pentru a asculta bucați preferate din eră prerock-ului, interpretate de solștii și instrumentiștii vremii), de dansuri (fox trot-urile, rumba, cha-cha-cha și chiar... valsurile, ca să nu mai vorbim de tango, cunosc o a doua tinerete), de literatură (romanele din secolul trecut ale lui Horatio Alger jr., date uitării, datorită invariabilei și desuetei lor teme „de la vînzător de ziare la miliardar”, întrunesc, din nou, sufragiile cititorilor) și, bineînțeles, de sfere și domenii în afara spațiului cultural-artistic propriu-zis și într-o varietate greu de închipuit, cum ar fi întreprinderi de textile și confecții, de îmbrăcăminte, de mobilă, de felurite accesorii, de produse cosmetice etc., etc.

Implicațiile fenomenului sînt atît de ample și profunde încît ele au devenit obiect de studiu al unei discipline sociologice speciale, „pop culture”, cultura vulgarizatoare, cultura masificată (în sensul de produsă pe bandă), de cea mai largă accesibilitate și la un nivel valoric deliberat mediu, frizînd banalitatea, locurile comune, prin contrast cu rigorile a ceea ce se cheamă, deobște, cultură elevată.

Se cuvine, încă o dată, a repeta ca remake-urile, resuscitării, seriile secvențiale, reeditările — ca aspecte ce țin de sfera nostalgiei — nu reprezintă ceva nou. Una din regulile de bază ale antreprenorilor „industrii de divertisment” a fost „ceea ce a obținut succes prima oară va obține succes și a doua oară”, cu condiția ca momentul să fie propice, iar „consumatorii” (publicul) să manifeste dispoziția corespunzătoare. Deosebirea constă în extensia, în multiplicarea continuă a procesului. Mai mult ca oricînd, publicul american întoarce spatele prezentului și privește spre trecut. Evident, a privi prin ochelari trandafirii trecutul nu este atitudinea cea mai indicată (extrapolînd, sociologii de peste ocean care studiază fenomenul, atrag atenția asupra pericolului real de a se adopta pentru problemele prezentului soluții adecvate situațiilor din trecut, dar total inoportune și inoperante celor de astăzi), însă această stare de spirit este tere-nul prielnic pe care se dezvoltă morbul nostalgiei, al remake-ului. Mai intervine și un alt factor ce se cere luat în calcul și anume „criza” de noutăți ce începe să se simtă pe piața divertismentului. Cinematograful, televiziunea, instalațiile video — ca, de altfel, și celelalte forme de expresie ale mass-media, presa de mare tiraj, în special tabloidele și magazinele ilustrate, emisiunile radio, discurile, case-telle audio, cartea de buzunar, benzile desenate, publicitatea ș.a. — suferă de adevărată bulimie, au permanenta

nevoie să fie „alimentate” cu noi produse; or „sortimentele” sînt, totuși, limitate. Și atunci, remake-ul, repetiția, reeditarea devin inevitabile.

Fascinația față de starurile-mit

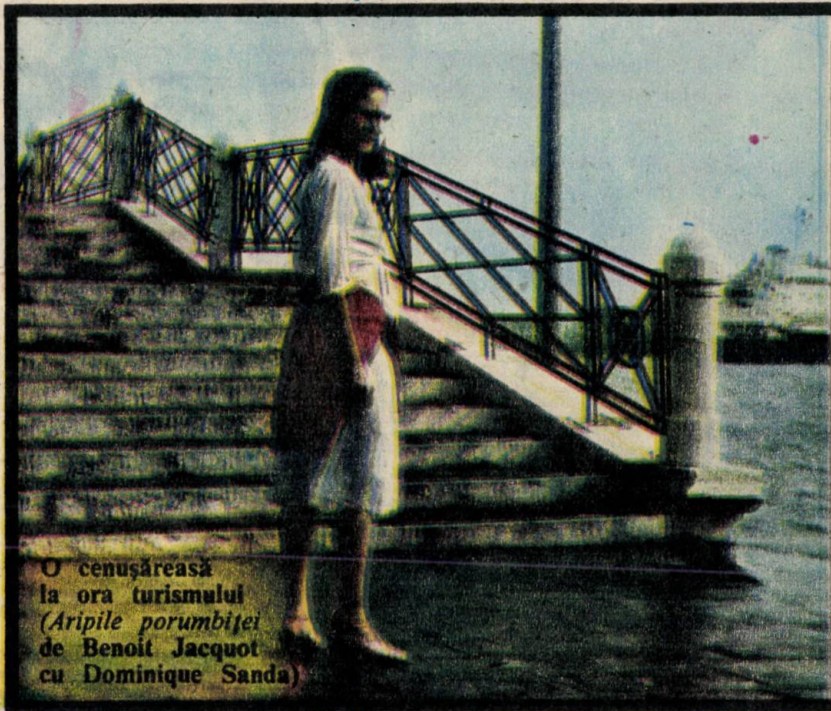
Ca orice produs în ultima instanță sintetic, remake-ul, în sensul cel mai larg al cuvîntului, are nevoie, pentru a deveni vandabil, de un „ambalaj” cît mai atrăgător. Reproducerea constantă a uneia și aceleiași „mărfi” culturale, pînă la urmă are ca rezultat că estompează calitățile sale intrinseci, interesul „consumatorilor” fiind trezit numai de aspecte ce țin de personalitatea interpreților, de farmecul și măiestria lor. Iată de ce, „cultura remake-urilor” și, în general, industria nostalgiei mizează nu pe originalitatea subiectului (nici nu poate fi vorba de așa ceva), ci pe atracția pe care o exercită protagoniștii, interpreții, starurile. Nimic nu demonstrează mai bine natura parazitară a acestei culturi și acestei industrii decît modul în care „trăiesc” pe seama celor ce dau viață plăsmuirilor lor.

Hollywood-ul, în special, a început să devină obsedat de propriile sale creaturi și dovada o constituie schimbarea de accent în ce privește filmele cu caracter biografic. În trecut, asemenea filme își propuneau să descrie viața unor oameni de stat (Lincoln, în interpretarea lui Henry Fonda ori Raymond Massey), savanți (Pasteur, interpretat de Paul Muni, inventatori (Edison, „văzut” de Spencer Tracy), compozitori (Cole Porter, cărui i-a împrumutat trăsăturile sale Cary Grant) etc. Acum, astfel de pelicule evocă, mai degrabă, viața însăși a unor actori de cinema. În ultimii ani, au fost prezentate pe ecran biografiile, mai mult sau mai puțin romanțate, ale unor idoli ai celei de-a șaptea arte, cum ar fi Clark Gable și soția sa, Carole Lombard, comicul (de mare popularitate în America, dar mai puțin cunoscut în Europa) W.C. Fields, nemuritorul „șeic” Rudolf Valentino (o primă încercare datînd din 1951 a putut fi urmărită, nu demult, de cei ce frecventează Cinemateca bucureșteană, mai reușită fiind versiunea recentă cu balerinul de inegalabil talent care este Rudolf Nureev), apoi James Dean, Elvis Presley, Joan Crawford, Jean Harlow, Marilyn Monroe. Legenda care s-a țesut în jurul acestora din urmă, ca și în jurul lui „Bogie” și a lui James Dean, și-a găsit multiple ipostazări: pe lângă filmul *The Goddessa (Zeita)*, realizat de Paddy Chayefsky pe cînd Marilyn era încă în viață, au mai fost turnate *Goodbye, Norma Jean* și *Marilyn, the Untold Story (Povestea neștiută a lui Marilyn)*; fostul ei soț, dramaturgul Arthur Miller, i-a dedicat, cum se știe, o controversată piesă (*După cădere*); discutabilă din punct de vedere al unui anumit cavalerism ce i-s-ar fi putut pretinde; romancierul Norman Mailer i-a scris o emoționantă biografie și, mai recent, un jurnal apocrif; au fost emise numeroase teorii despre împrejurările morții sale (cea mai nouă dintre ele, aparținînd gazetarului Anthony Summer, îl implică, într-un voluminos op de peste 600 de pagini, pe unul din cei doi frați Kennedy, Robert, care avea să piară, ca și John, în circumstanțe tragice); „pop art”-istul Andy Warhol i-a imor-

talizat chipul în celebrele sale serigrafii pe mătase, nefericita actriță devenind și eroina unei rock-opera (*Tommy*), transpusă pe ecran. Victima a teribilei maladii SIDA, moartea dezvăluindu-i aspecte tainuite ale vieții intime, Rock Hudson își va avea și el filmul său biografic, poate terminat la apariția acestor rînduri.

„Sanctificarea” unor figuri celebre ale Hollywood-ului este, de altfel, una din multiplele fațete a ceea ce americanii numesc „camp”, acel specific curent artistic și, în același timp, stil de viață al boemei newyorkeze ori californiene în care cultivarea delibărată, ostentativă a kitschului, extravagantele și artificialitatea în vestimentație și comportament, fronda împotriva „establishment”-ului cultural își dau mina cu devoțiunea nostalgică față de tot ce ține de trecut.

tria divertismentului pentru că este pe gustul publicului și pentru că reprezintă o sursă de profituri din cele mai substanțiale, reeditarea reușitelor cinematografice mai vechi și mai noi, evitarea a tot ceea ce nu ține de căile bătoritiei, venerația devenită cult față de starurile de altădată ogîndesc, în fond, un „Weltanschauung” al falsității și contrafăcutului, o viziune „cosmetică” asupra vieții, preferința față de o realitate perfect fardată, coafată și manichiurată, dar fără urme de viață: o realitate de mucava, de butaforie. „Nostalgia este (de fapt) dușmanul istoriei”, al trecutului așa cum s-a întimplat, afirmă un profesor american, alarmat de frecvența extrem de scăzută a studenților la cursurile de istorie veche, în contrast cu aglomerația, poate din dorința sinceră de a primi explicații pentru propriile obsesii, la



O cenușăreasă la ora turismului (Aripile porumbiței de Benoît Jacquot cu Dominique Sanda)

Nostalgia? Un film de serie B

Expresie a dorinței de a evita realitatea, a insatisfacției determinată de valorile prezentului, fără a le contrapune, însă, o alternativă viabilă, remake-ul și, pe un plan mai larg, nostalgia care bîntuie cinematograful, ca și ansamblul vieții cultural-artistice americane, este o revoltă în genunchi. O cultură bazată pe prefabricate, pe compoziții sintetice este, evident, o cultură stearpă, neproductivă. Disneyland-ul, care reconstituie trecutul ca și mediul ambiant cu o precizie dusă la extrem și unde nimic nu este natural, ci totul este artificial, unde predomină ponciful, imitația, constituie, desigur, faza ultimă și cea mai înaltă a remake-ului.

Promovată și incurajată de indus-

acele cursuri inclusiv de „pop culture”, unde sînt evocate evenimentele ultimelor decenii. Sau cum spunea autorul-interpret al unui „rap tune”, aceea formă tipic afro-americană de „zicere” ritmată pe fond muzical, într-un disc de succes intitulat — se putea mai sugestiv? — „Film de serie B”:

...Nostalgia este tot ce dorim.

Să mergem neapărat înapoi,

Fie și nu mai departe de săptămîna trecută.

Să nu privim în față ziua de azi sau ziua de mîine,

Ci ziua de ieri...

Aceasta nu e viață adevărată, nu e viață adevărată.

Nu e nimic altceva decît un film de serie B.

Romulus CĂPLESCU

incursiune
în
cineunivers

Rick (Bogart)
o iubește pe Ilse
(Ingrid Bergman),
dar nu o poate reține

Umberto
Eco:

De ce ne place „Casablanca”?

Stie toată lumea, dar o mai amintim o dată: un film poate avea astăzi mai multe vieți. Este reprojectat la diferite intervale de cinemateci, dar, cel mai ades și, într-adevăr, în proporție de masă, el este relansat de televiziune. Se întâmplă însă ca norocul acesta de a fi inclus și în programe de cinematecă și pe micul ecran să însemne, din contră, o adevărată lovitură de grație și un film să-și vadă curmată existența prin epuizarea oricărui interes față de el. Nu este însă

cazul cu **Casablanca**. Ori de cîte ori se reia, se produce o polarizare a interesului spectatorilor, de mare sau mic ecran, care stîrnește un flux de simpatie. De unde vine deci acest farmec al **Casablancii**? Binecunoscutul, alt de cunoscutul Umberto Eco, autorul „Numelui trandafirului” și inspiratorul filmului cu același nume, a fost intrigat de puterea de seducție a filmului lui Michael Curtiz. Dar înainte de a ne opri la argumentele pe care le găsește el, ne permitem o scurtă

digresiune pentru a vă reda prezentarea pe care o face filmului **Casablanca** un ghid american de filme, ediția 1988, întocmit de Leonard Maltin. Spune, între altele, autorul ghidului: „Totul e judicios în acest film clasic din timpul celui de-al doilea război mondial. **Casablanca**, cu ciudatului patron de local de noapte Rick (Bogart), cu personajul unei femei misterioase (Bergman) și al soțului ei, un șef al mișcării de rezistență (Henreid). Rains e admirabil ca șef al poliției și

nimeni n-ar putea cânta „As Time Goes By” așa cum îl cânta Dooley Wilson. Trei premii Oscar atribuite pentru imagine, regie și scenariu. Filmul acesta este candidatul nostru la titlul de cel mai bun film al tuturor timpurilor, produs de Hollywood.”

Bun, și acum să vedem de ce ar fi așa și de ce lumea crede că este și bun și plăcut și că merită să-l vezi ori de câte ori și se ivese ocazia. Întrebarea este legitimă — sustine Eco — deoarece **Casablanca**, strict estetic vorbind, adică din punct de vedere critic, este un film foarte modest. Roman-foto, melo, în care motivația psihică este slabă și loviturile de teatru se succed fără rațiuni plauzibile. Cunoaștem chiar și cauza pentru care lucrurile s-au petrecut așa: filmul a fost inventat pe măsură ce se turna și până în ultima clipă, regizorul și scenariștii nu știau dacă Ilse va pleca cu Victor sau cu Rick. Ca urmare, ceea ce s-ar chema „găselnițe inspirate” și care au stîrnit entuziasmul prin îndrăzneala lor n-au fost, în realitate, decît niște hotărîri luate în disperare de cauză. Deci, cum a putut din asemenea înălțare de lucruri imprevizibile să ia naștere un film care și astăzi cînd îl vezi pentru a doua, a treia, sau a noua oară poate produce aplauze pentru părțile lui de bravură pe care ne place să le revedem și poate stîrni chiar entuziasm pentru găselnițele lui inedite?

Eco este de părere că una din explicații ar fi formidabila distribuție actoricească, dar tot el adaugă că așa n-ar putea explica totul. Există o Ea și un El, un El sumbru, o Ea tandră, romantică, dar s-a văzut și ceva mai bun decît aici. **Casablanca** nu este **Cavalcada fantastică**, alt film ce revine ciclic pe ecrane. **Cavalcada fantastică** este o capodoperă din toate punctele de vedere, fiecare secvență e la locul ei, personajele sînt, întotdeauna, credibile și povestea (pentru că și ea contează) este inspirată de Mau-pasant, cel puțin în prima parte a filmului. Și atunci? Ei bine, atunci, sustine Eco, ești tentat să revedi **Casablanca** cam așa cum a recitat T.S. Eliot „Hamlet-ul” lui Shakespeare. Eliot era de părere că farmecul lui Hamlet precedenți, unul al cărui cea mai puțin izbutită piesă a lui Shakespeare venea tocmai din aceea că Hamlet ar fi efectul unei fuziuni, mai mult sau mai puțin ratate, a diferiților Hamletii precedenți, unul al cărui subiect ar fi fost răzbunarea (nebuția lui fiind doar o stratagemă), altul al cărui subiect ar fi fost criza pricinuită de greșala săvîrșită de mama sa, cu consecința disproporției dintre tensiunea lui Hamlet și imprecizia, chiar inconsistența crimei materne. Așa încît critica și publicul socotesc „piesa frumoasă pentru că e interesantă, crezînd, în același timp, că e interesantă pentru că e frumoasă”. Păstrînd proporția, același lucru s-a întîmplat și cu **Casablanca**. Cum trama trebuia inventată din mers, autorii au pus în ea de toate. Și ca să pună de toate, au recurs la repertoriul care s-a dovedit „că merge”. Cînd această selecție din „tot ceea ce merge” este limitată, filmele astfel realizate apar ca maniere, de serie, sau chiar kitsch. Cînd însă se recurge, realmente, la tot „ceea ce merge”, se obține un fel de arhitectură gen „Sagrada Familia” a lui Gaudi. Ceva vertiginos, care

atinge genialitatea. Lăsînd, acum, de-o parte modul cum a fost făcut filmul, să vorbim despre ce anume ne arată el. Povestea începe într-un loc magic, în sine, Marocul, și exotismul e introdus prin cîteva note ale unei melodii arabe care se dizolvă în „Marsilieza”. Cum pătrundem în localul lui Rick, îl auzim pe Gershwin. Africa, Franța, Statele Unite. Intră în joc o intrigă de arhetipuri eterne. Sînt, adică, situații care au dominat, întotdeauna, o poveste dramatică. În general însă, ca să dobîndești o bună poveste, e de ajuns o singură situație arhetipală. Și e încă destul de multe și asta. Avem aici de pildă **dragostea nefericită**. Sau

Un film care declanșează energia narativă

fuga. Casablanca însă nu se mulțumește cu alții: le vrea pe toate. Orașul e un loc de trecere, trecere către „pămîntul făgăduinței” (sau spre nord-vest, dacă vă convine mai mult). Ca să treci, trebuie, totuși, să te supui unei probe, **asteptarea**. („Ei așteapta, așteapta” — ne spune din off o voce, la începutul filmului). Ca să treci din vestibulul așteptării spre „locul mult doriți”, e nevoie de o **cheie magică**: viza. Pentru **cucerirea** acestei chei se declanșează pasiuni. Accesul la ea pare să fie posibil prin intermediul **banilor** (care-și fac apariția în mai multe rînduri, mai ales sub as-

pectul unui **joc ucigaș**, adică ruleta). Pînă la urmă se descoperă că această cheie poate fi obținută și prin **dar** (un dar sub formă de viză, dar și unul pe care Rick îl face sacrificîndu-și dorința). Căci filmul este și povestea unei dispute între **dorințe**, și doar două se detașează: cea a lui Victor Laszlo, eroul foarte pur și cea a celor doi tineri, proaspat căsătoriți. Toți cei ale căror dorințe nu sînt pure, sînt sortiți eșecului. Iată deci un alt arhetip: **triumful purității**. Cei lipsiți de puritate nu ajung în locul „mult doriți”, ei dispar înainte, dar prin aceasta realizează **purificarea prin sacrificiu** și iată răscurmarea. Rick se răscurmără, ca și șeful poliției franceze.

Ne dăm seama că există chiar două locuri mult dorite: unul este America, dar pentru mulți el se dovedește a fi un țel greșit; celălalt este **Rezistența**. Victor vine de acolo, Rick și căpitanul de poliție se duc spre ea. Se vor alătura lui De Gaulle... În această adevărată orgie de arhetipuri ale sacrificiului, apare și tema **dragostei nefericite**. Nefericită pentru Rick, care o iubește pe Ilse, dar nu o poate face să fie a lui; nefericită pentru Ilse, care-l iubește pe Rick, dar nu poate pleca cu el; nefericită pentru Victor care își dă seama că, de fapt, n-o poate pastra pe Ilse. Și jocul acestor iubiri nefericite produce tensiuni foarte abile: la început, Rick e nefericit pentru că nu pricepe de ce Ilse se ferește de el; apoi Victor e nefericit pentru că nu înțelege atracția pe care Ilse o manifestă pentru Rick. În sfîrșit, Ilse e nefericită pentru că nu înțelege de ce Rick o face să plece cu soțul ei. Aceste trei iubiri nefericite (sau imposibile) alcătuiesc un triunghi. Numai că în „triunghiul arhetipal” există un soț înșelat și un amant triumfător. Aici, dimpotrivă, barbații sînt înșelați

(Continuare în pag. 175)

Primul argument: **Casablanca** are o distribuție formidabilă adică Bogart, Rains, Henreid, Bergman



incursiune
în
cineunivers

Și tot Umberto Eco:

„De ce nu ne mai place Odissea spațială 2001?”

Ne aflăm cu filmul lui Kubrick în fața unei experiențe cinematografice leșită din comun: SF-ul, gen legat de ideea de nouitate pe toate planurile și creator, el însuși, de mitologie, este confruntat cu propria lui invenție.

Să vedem ce se întâmplă, așadar, cu **2001 Odissea spațiului**.

Vom proceda ca și în cazul **Casa-bancăi** invocând mai întâi caracterizarea pe care o face acestul film același Ghid din 1988 al lui Leonard Maltin — care este un fel de enciclopedie a filmului lumii (17.500 pelicule sînt fișate parcă pentru eternitate). Pentru eternitate? Vom vedea.

Ce scrie Ghidul (în 1988 n.b.) despre filmul **2001 Odissea spațiului**: „Un film reper: zborul spațial este plasat în contextul istoriei omenirii, de la prima confruntare a acestora cu o putere superioară pînă la perspectiva în care ciclul viitor nu mai are sens pentru omenire. Pentru că, aici, ne aflăm în ipostaza om contra mașină (mașină care nu i se mai supune), într-o călătorie neuitată în spațiu în care computerul HAL deține controlul. O sărbătoare vizuală, filmul acesta are și meritul de a fi plasat în Top muzica lui Richard Strauss „Așa grăit-a Zarathustra”. Tăiat cu 17 minute după premieră de către Kubrick însuși, filmul a obținut premiul Oscar pentru efecte speciale,

scenariu (Arthur Clarke) și pentru regie.”

Ghidul mai menționează, în continuare, filmul **2010** (din 1984, în vreme ce **2001** era realizat în 1968) datorat lui Peter Hyams, cu Roy Scheider în rolul titular și îl consi-

„Mass media
este genealogică
și nu are
memorie”

deră „un film mai concret și, deci, mai puțin mistic decît **2001**.”

Să reținem argumentele: film reper, deschizător al unui nou capitol în istoria omenirii, sărbătoare vizuală și avînd merite în ce privește exploatarea muzicii lui Richard Strauss la „Așa grăit-a Zarathustra”.

Cum revede filmul (la televizor prin 1983), Umberto Eco — deci cu cinci ani înaintea editării Ghidului, lucrare de mare autoritate, de altfel, nu numai în S.U.A., Eco plătește mai întâi tributul de admirație față de cineastul de prestigiu care este

Kubrick spunînd că televiziunea i-a permis să revadă un clasic de care ne amintim întotdeauna cu admirație, atașament și respect. Dar a fost tentat, imediat, să vadă cum au primit alții această redescoperire a filmului lui Kubrick și constată că toți au fost decepționați.

Acest film — spune Eco — care cu nu prea multă vreme în urmă ne-a uimit prin: extraordinarele lui noutăți tehnice și prin suflul lui meditativ, ne-a lăsat, acum, impresia că mestecă lucruri pe care le-am mai văzut de mii de ori. Drama computerului paranoic, „mai ține”, chiar dacă nu ne mai miră deloc. Secvența maimuțelor de la începutul filmului este și rămîne un frumos moment de cinema, dar această navetă spațială ne-aerodinamică ne dezamăgește. Și credem că ea și-ar avea locul mai degrabă în cutia de jucării (de plastic) a copiilor noștri deveniți, între timp, adulți. Viziunile finale sînt kitsch, ca și seria de generalități pseudofilosofice în care fiecare spectator poate pune, după bunul său plac, alegoriile care îi convin. Restul este „disc”, muzică, și trucuri ieftine.

Cu toate acestea, Kubrick pare a fi un inovator de geniu. Dar tocmai aici stă problema: mass media este genealogică și nu are memorie, chiar dacă aceste două caracteristici ar trebui să se excludă reciproc.

Este genealogică deoarece în sistemul ei orice invenții produc imitații în chip de bulgăr de zăpadă precum și un fel de limbaj comun. Nu are memorie pentru că, odată lanțul imitațiilor rupt, nimeni nu mai știe cine a început și se confundă cu ușurință fondatorul cu ultimul dintre nepoții săi. În plus, mass media dau lecții: ceea ce face ca navele spațiale din **Războiul stelelor** — inspirate, fără jenă, după cele ale lui Kubrick — să fie mai complexe și mai credibile decât străbunele lor, așa încât cele ale lui Kubrick par a fi cele care imită.

S-ar mai putea spune că în sistemul mass mediei de astăzi, realizarea tehnică are precădere asupra invenției și că tehnica este imitabilă și perfectibilă. Dar noi îl privim cu interes pe primul iar pe cel de-al doilea cu un fel de religiozitate. Ca urmare, aici intră în joc un sistem sau o perspectivă de așteptare din partea publicului.

Ar fi interesant, adaugă Eco, să ne întrebăm de ce nu se întâmplă același lucru și cu artele tradiționale, de ce putem încă să ne dăm seama că un maestru al picturii cum este Caravaggio e mai mare decât discipolii săi și că Richebourg nu este Balzac.

Addenda:

Semioticianul, scriitorul, profesorul și ziaristul care este Umberto Eco se arată conștient (și în consecință caustic) cu această tendință a lumii contemporane, ajutată dacă nu chiar captivă a mass mediei, de a transforma aproape totul într-o modă, de a face să prolifereze imitația în dauna imitatului, cu alte cuvinte, de a acorda prioritate falsului. De aceea și-a și intitulat volumul de eseuri „Războiul falsului” (din care am extras cele două eseuri critice despre film) cu un cuvânt înainte din care am vrea să desprindem un citat:

„Am încercat să pun în practică ceea ce Barthes numea „le flair sémiotique”, această capacitate pe care ar trebui s-o avem, fiecare dintre noi, de a sesiza sensul acolo unde ai fi tentat să nu vezi decât faptul, de a identifica mesaje acolo unde ai fi incitat să nu vezi decât gesturi, de a subordona semnul acolo unde ar fi mult mai comod să nu recunoști decât lucrul. Nu aș vrea însă deloc ca aceste intervenții ale mele să fie luate drept exerciții de semiotică”.

Grupaj realizat de
Mircea ALEXANDRESCU

De ce ne place Casablanca?

(Urmare din pag. 173)

și amindoi sînt perdantî, dar în înfrîngere și chiar înainte de ea, acționează un element suplimentar, alt de subtil încît el scapă la nivelul conștiinței: Rick îl admiră pe Victor, iar Victor e impresionant de personalitatea lui Rick și ai sentimentul că fiecare din cei doi acceptă sacrificiul pentru a face plăcere celuilalt. Oricum, întocmai ca în „Confesiunile” lui Rousseau, femeia devine un **intermediar** între doi bărbați. Femeia nu e purtătoare de valori pozitive, ci doar cei doi bărbați. Pe fondul acestor ambiguități care se înlănțuiesc, se interfează și tema „civilizație contra barbarie (nazistă)”, care se întretaie cu altele: mindria războinică din „Iliada”, se unește cu melancolia întoarcerii din „Odiseea”. În jurul acestui dans al miturilor eterne, iată și miturile istorice, adică **miturile cinematografului**, conștiințios revizitate. Bogart intru-chipează cel puțin trei: **Aventurierul** ambiguu, amestec de cinism și generozitate; **Ascetul** din decepție în dragoste și, în același timp, **alcoolicul** răscumpărat (dar ca să fie răscumpărat, el trebuie arătat, brusc, ca un alcoolcic cînd, de fapt, el era deja un ascet dezamăgit). Ingrid Bergman este **Femeia enigmatică** sau fatală. Există, apoi, acel „ascultă-lubito-melodia-noastră, ultima-zi-la-Paris”. America, Africa, Lisabona ca port liber, apoi postul de frontieră sau chiar ultima stațiune fortificată de la marginea desertului. Există Legiunea străină (fiecare personaj avînd aici o naționalitate și o poveste a lui diferită). Localul lui Rick este un loc magic unde se poate întîmpla orice (și se întîmplă: dragoste, moarte, urmărire, spionaj, patriotism). Sorginea teatrală a conflictului dramatic, ca și sărăcia de mijloace, au dus la o admirabilă condensare a evenimentelor într-un singur loc. Dar, tocmai pentru că există toate arhetipurile, **Casablanca** devine citatul a o mie de alte filme și fiecare actor re-joacă aici un rol interpretat de nenumărate ori, iar rezonanța intertextualității acționează asupra spectatorului.

Eco susține: **Casablanca** nu este un film, ci mai multe filme într-unul, o **antologie**. Făcut aproape la voia întîmplării, el s-a construit, probabil, singur, dacă nu chiar împotriva sau dincolo de voința autorilor și actorilor săi. Funcționează în ciuda teoriilor estetice și filmice, în el derulîndu-se într-o formă aproape telurică, **Energia narativității** în stare sălbatică, fără ca arta să intervină ca s-o disciplineze. În aceste condiții, putem accepta ca personajele să-și schimbe dispoziția sufletească, ținuta morală, psihologia de la un moment la altul, putem accepta ca niște conspiratori să tușească pentru a curma o discuție atunci cînd apare un spion, putem accepta ca niște femei ușoare să plîngă la auzul „Marsiliei”. Cînd toate arhetipurile se dezlănțuiesc fără jenă, se ating profunzimi homerice. Două clișee provoacă risul. O sută, emoționează. Pentru că ai sentimentul obscur că aceste clișee vorbesc între ele și sărbătorească astfel o reînnoire.

Cine imită pe cine în materie de nave spațiale?
(2001 *Odiseea spațiului* de Kubrick)



Un spectator la Teatrul animalelor

Ai fost la Universal? mă întreabă colegul Jacques Chevalier de la *Revue du Cinéma*. Dacă n-ai făcut-o încă, trebuie neapărat s-o faci!

Nu mă grăbesc să-l urmez sfatul, fiindcă am auzit că o vizită în acest Disneyland al cinematografiei îți ia aproape șapte-opt ore. Totuși, într-o duminică dimineată, zi fără program...

După aproape două ore de drum, autobuzul pare să fi atins liziera orașului. Lăsăm în urmă Hollywoodul, traversăm o cale ferată, gonim câteva minute printr-o vale aparent sălbatică și, dintr-o dată, iată-ne din nou între tipicele *cottage-uri* hollywoodiene: sintem în *Universal City*.

Povestea acestui oraș întemeiat de Carl Laemmle este o istorie a îndrăznicii fără margini, ca însăși biografia acestui tipic american promotor al cinematografiei. Născut în 1867, Laemmle a ajuns în Statele Unite la 19 ani, și douăzeci de ani s-a resemnat să fie un umil funcționar care acumula — în secret — capital. În 1906 se avântă în afaceri. La 40 de ani începe viața în Wisconsin cumpărând un magazin de confecții, la Chicago, o sală de spectacole, la New York, un oficiu de distribuție de filme. Înhamase trei ogari la carul său și urmărea, atent, care aleargă cel mai repede. În 1912 s-a lămurit. Vinde tot și cumpără, la Los Angeles, terenul de la intersecția bulevardului „Amurg” cu str. Gower, creînd studioul *Universal*. Dar locul se dovedește prea mic pentru ambițiile sale. Găsește altul, la 15 minute cu mașina de oraș, izolat, ieftin fiindcă nu și-l dispută nimeni, o zonă de munte și văi. Acolo, ca un prinț al legendelor, își clădește „orașul”, luat în ris de unii, învidiat de alții. E de fapt un studio ca toate celelalte, numai că de zece ori mai vast, și formele de relief variate ale terenului îi furnizează posibilitatea să acopere necesitățile tuturor exterioarelor posibile.

Mîndru de opera sa, are inspirația, două decenii mai târziu, s-o transforme în obiectiv turistic. A construit, deasupra noilor platouri ale studioului, galerii de pe care, curiosii, vămăuți de o taxă respectabilă, puteau asista — tăcuți! — la turnarea unui film. La cantina studioului puteau lua apoi, nu numai un *lunch* ci și tot felul de suveniruri și fotografii cu autograful vedetelor favorite. Acesta a fost embrionul viitoarei afaceri care a luat proporții și s-a dovedit atât de mănoasă încît aduce azi companiei cîștiguri suplimentare de milioane de dolari.

Povestea o cunosc prea bine și, urc sceptic o șosea dominată de indicatorul „Către Universal”. De la jumătatea drumului însă, un autobuz decapotat se oprește în dreptul meu și șoferul mă invită să urc, alături de alți clienți

rari vizitatori care nu folosesc propriul lor automobil. Curînd, după ce depășim un parking urias, sintem proiectați în centrul lui *Universal City*. Sub soarele aprins, în fața caselor de bilete asteaptă, la cozi interminabile, „turisții”. *Shop-uri* speciale vind sau închiriază aparate foto și casete Kodak, video-casete cu sloganul „Cap-turați visul!”, clachete care-ți vind iluzia că ești în business, King-Kong de toate dimensiunile. Cu patru dolari poți obține, chiar, insigna studioului!

Complexul e dominat de două hoteluri ultramoderne cu lifțuri exte-

Ce face omul
duminică dimineată?
Merge
la Disneyland-ul
cinematografic

rioare, de pe terasele cărora poți admira splendida panoramă a celor mai înalte coline hollywoodiene. Nu zăbovim, însă, fiindcă ne așteaptă turul studioului, care comportă două rezerve: centrul de spectacole și circuitul propriu-zis pe cele 210 ha ale uzinei de imagini. Ora noastră de promenadă este fixată pe tichet. Cum ne mai despart de ea mai bine de 150 de minute, ne îndreptăm spre cele cinci „entertainment-uri” organizate pentru divertismentul vizitatorilor. O luăm agale pe lîngă iazul pe care plutesc machete de fregate în jurul cărora apa e zbuciumată de explozii, cînd ne taie calea un admirabil cuartet *Dixie*. Valul mulțimii ne împinge însă mai departe către o poartă luată cu asalt deasupra căreia sta scris: Miami Vice, după titlul unui senzational serial „de acțiune” pe care l-au difuzat canalele televiziunii americane. În amfiteatrul arhiplin spectacolul încă n-a început dar, pesemne, pentru-a ne plasa în atmosferă, pe terasa unei cabane din fața tribunelor s-a și incins o încălțare. În fața noastră se întinde decorul „misterului” care va să înceapă: un turn de apă, o moară arhaică de țară, o grămadă de uriașe butoaie din fier și un iaz pe care plutesc în derivă o barcă cu motor.

Efecte speciale...

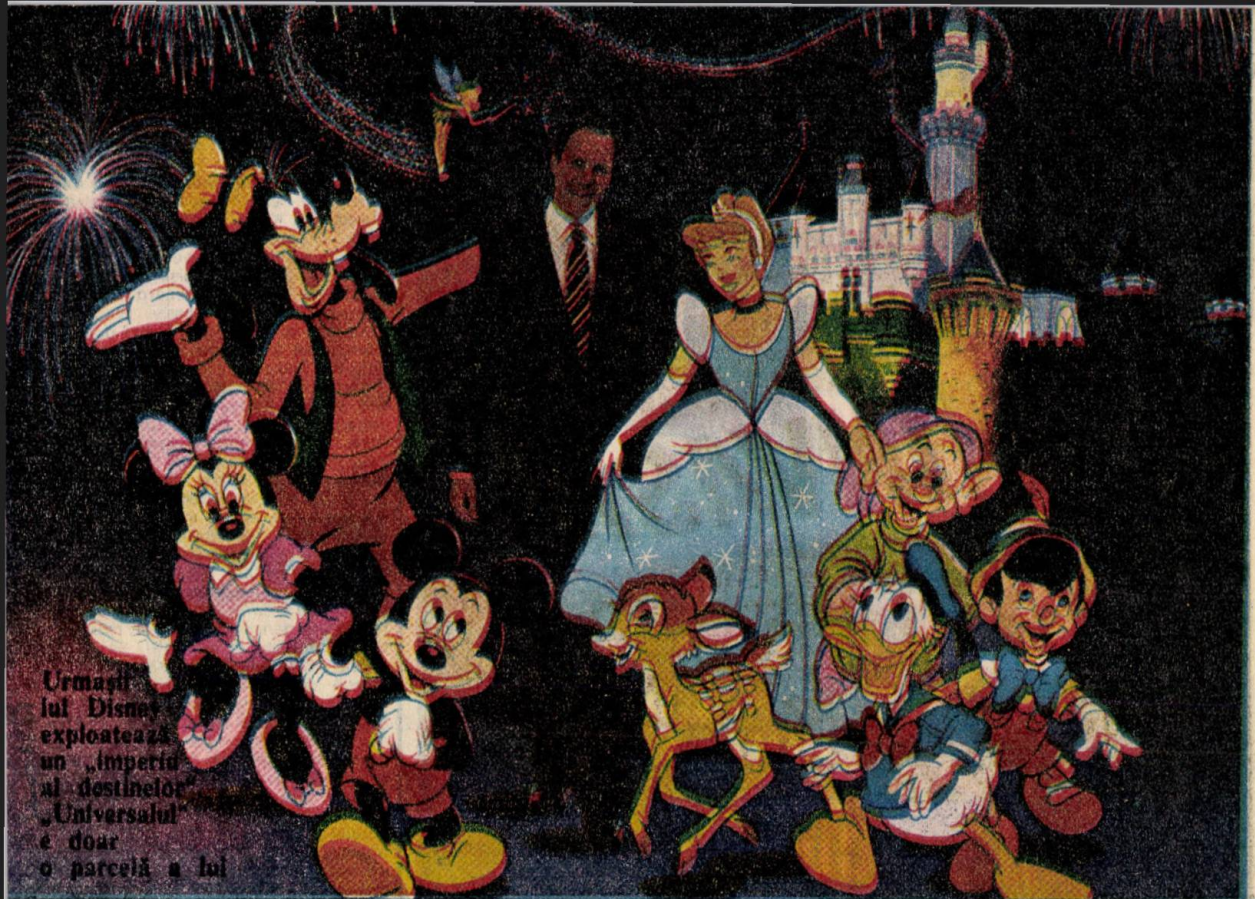
O voce anonimă ne asigură — succesiv în engleză și spaniolă — că vom fi martorii unei prestații de cascadorie,

la cel mai înalt grad al riscului. Și spectacolul izbucnește: doi super-mani înfruntă o ambuscadă întinsă de raufacatori într-o interminabilă cursă cu obstacole, printre butoaie de-a rostogolul și prăbșiri acrobatice din turnuri și balcoane. Improvizăția e incoerentă nu numai în *story* ci și în scenografie, pentru că hidromotorele și chiar elicopterul-surogat folosit de performerii n-are nimic a face cu ambianta arhaică de oraș din vestul sălbatic. Dar protagoniștii se tot tirnuiesc și se fugaresc și se ciomăgesc preț de o bună jumătate de oră, pigmentîndu-și bîlbucii cu efecte pirotehnice însoțite de trăznite asurzitoare. Cînd mai la foc, precum o tortă, și moara, căldura devine insuportabilă și ai vrea să părăsești cîmpul operațiilor, dar nu se poate. Poarta rămîne ermetic închisă pînă la ultimul și cel mai spectaculos moment al *show-ului*, cînd întreaga cabană se prăbușește într-o decisivă și devastatoare explozie.

Cum, pînă ne va veni rîndul în turul studioului, încă mai e timp, intrăm și la *Stunt-shop*, „sfidare a morții în cele mai temerare cascade executate la Hollywood” ne amenință prospectul. Ne regăsim într-un alt amfiteatru, pe scena căruia e ridicat un *saloon* și o potcovărie. Ceea ce se petrece între aceste repere deprimă prin lipsă de fantezie și rigoare, nu trece de nivelul unei clovnerii de bălci. Deși nu mă așteptam la prea mult, mă simt de-a dreptul deprimat, cu impresia că-mi irosesc, din portofoliul turistic limitat, un timp prețios, fără noimă.

Aceasta mi-e starea de spirit, în vreme ce mă îndrept, croinduo-mi calea lent, printr-un adevărat labirint, spre perioanele autocarelor unde ordinea e vegheată de un înfricoșător Boris Karloff, leit cu cel din celebrul serial *Frankenstein*. Monstrul are succes; mai ales tinerele fragile tin să se fotografieze în ghearele sale. Noi, ceilalți, mai lipsiți de imaginație, urcăm într-un tramcar decapotat, așa cum erau cîndva, de mult și în București.

Abia am pornit și „miracolele” încep să se țină lînt: ne pomenim în epicentrul unui război galactic, o bătălie spectaculoasă cu laseri, supuși tirului unor ființe malefice de pe alte planete. Rezonabil, ghidul nostru lansează apeluri la pace, respinse, însă, cu violență de o voce tenebroasă. Dușmanul nostru, înspăimîntătorul dragon, ține la supremație cu orice preț. I-o acordăm și ne vedem de drum spre *Front lot*, zona celor 35 de platouri ale Universalului. Pentru început, sintem introduși într-o vastă hală în care ghidul ne ține un adevărat discurs. Are nevoie de patru voluntari decisi să-și lege viitorul de cinematograf. Există printre onorabili vizitatori patru asemenea exemplare? Zeci de mîini răspund ridicîndu-se



Urmasii
lui Disney
exploatează
un „imperiu
al destinului”.
„Universalul”
e doar
o parcelă a lui

una mai sus decât cealaltă. Mulțumit, ghidul alege patru inși mai bine clădiți cărora le încredințează misiunea ca, după încheierea vizitei, să... curețe grajdurile menajeriei studioului.

— Mai există și alți amatori? — întreabă el, în hazul general.

Și culmea e că... există! Mai mulți chiar decât prima oară. Vremelnică noastră călăuză alege, după criterii numai de el cunoscute, patru persoane care vor deveni, sub ochii noștri, protagoniștii unui film de anticipație științifică. Într-adevăr, după ce într-un amfiteatru urmărim o scurtă și foarte interesantă istorie a efectelor speciale (de la Méliès la Lucas!) sistem minăți, rapid, într-o altă parte, adevărat laborator de fabricație a aventurilor cosmice, Machetele citorva nave spațiale sînt suspendate în fața unor camere Tv. În timp ce în fața unui ecran alb apar, în carne și oase, patru cosmonauți în care-l recunoaștem pe fericicii aleși. Aceștia, suspendați la rîndu-le, execută tot felul de mișcări cu care au fost instruiți în „culise” privind, alături de noi, cu uimire, „ecranul unor monitoare care-i înfățișează dînd tirocoale, în spațiu, unor sofisticate cosmonave. În alta sală, urmărim cum a fost realizată, cu ajutorul unui ecran „cîtit” selectiv de cameră, trucul bicicletei zburătoare din *Extraterestru*.

Ceea ce se întîmplă aici începe să fie instructiv, devine act de cultură în pofida aparenței de demonstrație atractivă. Spectacolul, de astă dată admirabil pus în scenă, demistifica

mirajul cinematografului și arată mecanismul iluziei, modul ei de fabricație. La baza lui stă, evident, o altă concepție decât cea a reprezentației de saltimbanci cu care îmi începusem vizita. Celebrii balet în care Fred Astaire dansează pe pereți și pe tavan are, firește, farmecul ineditului, dar dacă ți se și explică — mai mult chiar — ți se arată tehnica prin intermediul căreia performanța coregrafică devine posibilă, imaginea cinematografică va căpăta mai mult relief.

După ce am fost purtați, pe banda rulantă, din sală în sală, iată-ne din nou instalați în tramcarele noastre și plimbîndu-ne, de astă dată, prin nesfîrșita magazie de costume a studioului! Afară, ne pomenim pe un mare bulevard metropolitan — o stradă din New York, ni se spune. Regretăm că nu putem coborî s-o măsurăm la pas, cînd iată-ne în fața unui pod în ruine vegheat de un King-Kong „în mărime naturală”. Monstrul uriaș este o capodoperă artizanală, clipește, respiră palpită, pare viu. Departe de a semăna spaima, trezește admirația pentru degetele „păpușarilor” care l-au zămislit, pentru perfecțiunea muncii lor care, din păcate, nu poate sluji cea mai bună cauză.

Și tramcarul își vede de drum traversînd acum un pod ruinat care tremură din toate încheieturile. „Opriti!” — strigă ghidul cu o voce care da fiori reci. E prea tîrziu, însă. Cînd ultimul vagon al vehicolului nostru a trecut, miraculos, puntea, podul se prăbușește cu zgomot asurzitor. Un ochi

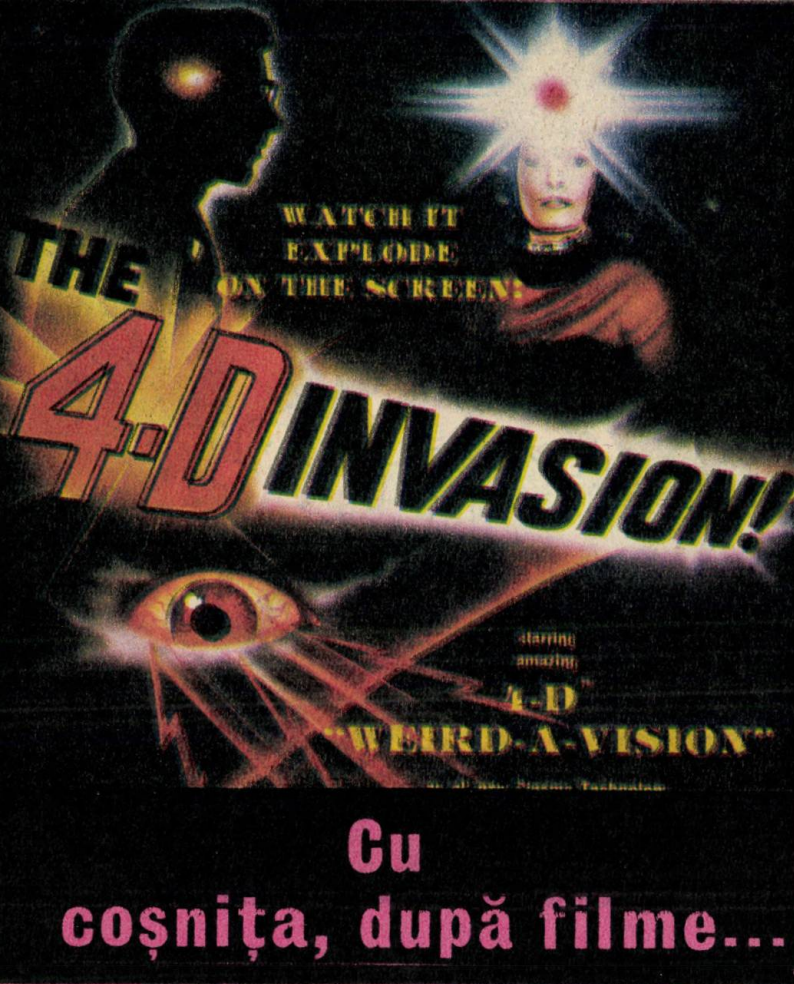
exersat poate observa pirghia care comandă „catastrofa” și ridică apoi, intactă, construcția pentru viitorul tramcar.

Croaziera continuă

De oprit, oprim abia tîrziu, extenuați de aventuri, într-un bătrîn sat mexican. Numai că și aici natura ne pare potrivnică. În jurul nostru se dezlănțuie un uragan, plouă cu găleată și venind dinspre munte, un torent se spulberă pe ulițele prăfoase, doborînd un arbore gigantic chiar în imediata noastră apropiere. După ce părăsim „localitatea” în care, în vremurile de aur ale filmului, se turnau simultan cinci-sase westernuri, apucăm pe malul fluviului Mississippi, pe apele cărui se leagănă un vechi vas cu roată. Hotărît, nu ni se dă nici un răgaz pentru respirație.

Cîteva ore mai tîrziu mă regăsesc în inima Hollywoodului, lînga un *Souvenir Gifts*. În vitrină, accesibil oricui dispune de bani, un bogat sortiment de Oscaruri mai strălucitoare chiar decât cele originale pe care sînt gravate dedicații de circumstanță. „Celui mai bun soț”, „Celei mai delicioase iubite”, „Celei mai fidele fiice”. Dacă aș avea ceva bani (în plus!) aș expedia pe adresa muncitorilor obscuri care au creat *Universalul* și al căror nume nu stă scris pe nici un generic, măcar un asemenea Oscar.

Tudor CARANFIL



Cu coșnița, după filme...

Marele hotel Beverly Hilton e instalat la înțetăierea a două dintre bulevardele mastodont ale Los Angelesului: Santa Monica și Wilshire, în preajma cartierului Beverly Hills de la liziera Hollywoodului. Venind dinspre Ocean, la pas, ai de parcurs, până la hotel, cam șase kilometri, pe Wilshire ceea ce nu-i decât a șaptea parte din lungimea totală a bulevardului, dar excursia își merită osteneala. Deși e abia sfârșit de februarie, pe Wilshire au înflorit cireșii, șirul de palmieri de la marginea trotuarului ține umbră rarilor trecători și numai mergind pe jos poți admira cu adevărat fizionomia acestui superb bulevard care trăiește, abia acum, o adevărată revoluție urbanistică, sărind de la patriarhalul „cottage” la „zgirie-norii” impunători cu structuri consolidate pentru seisme.

Hotelul Beverly, adevărată bijuterie arhitectonică, a fost închiriat de A.F.M. — asociația care organizează cel mai mare târg de filme din lume. Gigantica kermeză te întâmpină, în somptuoasele săli ale parterului, cu o expoziție dedicată cinematografului autohtone.

Proiecție continuă

Adevăratele afaceri se fac, însă, în tăcere, la etajele superioare ale hote-

lului, în care marile societăți distribuitoare au închiriat unul sau mai multe apartamente. „Locatarii” sînt în număr de 335 din 55 de țări. În afara a vreo sută de companii americane, întâlnești în ghidul târgului „adresa” a 27 de societăți italiene, 26 engleze, 18 franceze ș.a.m.d. — un adevărat turn Babel. La apartamentul 65 te întâmpină, de pildă, reprezentanții casei britanice Rank. Ca pretutindeni, magnetoscoapele răsnesc, și aici, din plin, sub privirile distrase ale clienților din întreaga lume.

Dar poate că vizionarea unui film la magnetoscop nu vă satisface, poate doriți o proiecție reală pe un ecran cinematografic? În acest caz vă stau la dispoziție 12 ore din zi, douăzeci de săli cinematografice simultane. În curtea interioară a hotelului așteaptă, permanent, microbuze care-i reped pe invitați la adresele diferitelor cinematografe puse la dispoziția marketului. Din considerente practice optez pentru complexul „Beverly Center”, care are avantajul să-mi pună la dispoziție 13 săli cu proiecție continuă. Purtat printre pereții străvezii de sticlă, de escalatoarele marelui centru comercial, uit cu totul de filme, fascinat de panorama colinelor hollywoodiene. Curînd, însă, la etajul șapte, repertoriul cinematografic mă trezește la realitate, într-o teribilă dificultate de alegere.

În cele șapte zile ale târgului, sînt înscrise peste o mie de proiecții cinematografice, din care puterea de absorbție a unui om obișnuit nu poate depăși cîteva zeci. Totuși, în carnetul meu de cineați împătimit, înscriu noul film al lui Peter Yates **Casa din strada Carol**, cu Kelly McGillis și Jef Daniels, **Culorile**, filmul în care Dennis Hopper i-a distribuit pe Sean Penn și Robert Duvall, **Incrucișare la miezul nopții** de Roger Herzberg cu Faye Dunaway și Ned Beatty, remake-ul american al lui Roger Vadim după **Et Dieu créa la femme**, avînd în locul Brigitte Bardot, o incoloră frumusețe americană, Rebecca de Mornay. **Cobra Verde**, ultimul film al lui Werner Herzog în care Klaus Kinski înscrie încă o performanță compozițională sau, foarte gustat de amatorii de operă, ultimul mare spectacol al lui Luigi Comencini **Boema**, care a avut curajul să distribuie în Mimi o frumusețe neagră, pe Barbara Hendricks alături de José Carreras în Rodolphe.

Sînt prezentate tot felul de filme, uneori un titlu necunoscut îți oferă o neașteptată surpriză plăcută, iar, altele, un generic răsunător rezervîndu-ți neplăcute decepții. Iată, de pildă, **Chemarea paradisiului**, cu marcă de fabricație franceză, interpretată de Omar Sharif, Pedro Armendariz, Pierre Vaneck și cu muzică de Francis Lai — are programatic — cu ce te atrage. Mai cu seamă că este un film de autor, scris, realizat și jucat de una dintre cele mai superbe actrițe pe care ecranul parizian le-a revelat în anii din urmă, Arielle Dombasle. După cîteva zeci de minute de vizionare îți dai seama însă, că tinăra regizoare nu face decît să-și pună în valoare nuri, cu o ostentație care devine, prin insistență, anostă. Spre disperarea distribuitorilor, reacția publicului e opusă așteptărilor, cu cît frumoasa Arielle se exhibă mai mult, cu atît spectatorii, plictisiți, părăsesc sala.

Maculatura, care zace, în vrafuri pe rafturile „Marketului”, ia uneori forme de-a dreptul paradoxale. În patru dimensiuni... Într-o dimineată, primesc o luxoașă convocare la o conferință de presă, însoțită de un poster atractiv făcînd publicitate filmului **Inviaza în 4 dimensiuni** (!?) Misterios titlu... Cu atît mai incitant cu cît, aflu din invitație, prilejuiește „o nouă tehnologie cinematografică nedezvăluită pe planetă” inventată special pentru a putea „capta lumea psihicului” și la care s-a lucrat timp de zece ani: „cinematograful în patru dimensiuni”.

În trei dimensiuni am mai văzut și noi. Dar care-o fi cea de a patra? Arzînd de curiozitate mă grăbesc spre sala de conferințe la Hilton. Dacă sîntem cu toții zece persoane, din care șase se vor dovedi, ceva mai tîrziu, din echipă! Proprietarul firmei „Noble”, Panajotovici, însuși tofel și jovial, ni-l prezintă solemn pe autorul „noii tehnologii”, dr. Lawrence Boren, Doctor... în medicină? Nu! Doctor în metafizică și astrofizică, în studii biblice (numele universității care i-l ar fi acordat titlurile multiple nu e dezvăluit), talent multilateral, nu numai inventator ci și compozitor, „artist al iluminării”, pasionat cercetător al științelor, cu importante descoperiri în fizică (ce n-au fost încă revelate, dar va veni și ziua cînd vor uimi lumea!)

si, pentru a încununa totul, scenariștii și regizorii de film. Beneficiarii acestei aratoase călătorii de vizită are, într-adevar, o fizionomie de inventator malefic, reproducă după tipicul filmelor expresioniste din anii '20. El porneste să vocalizeze cu emfază despre „suprema sa docu-drama”, horror-film descriind o plauzibilă invazie în lumea noastră indolentă, a lui Satan. Acest subiect „gras” este servit — ne asigură dr. Boren — de efecte speciale strict originale, fără vreun precedent în istoria artei imaginii, care vor putea fi utilizate în genuri ca S.F., groază, mister, musical și dacă trebuie, merge și în comedii. „Până acum — se exprimă plastic doctorul în metafizică — suprafața peliculei cinematografice abia a fost zgîrțită!” Să vedeți acum ghiara leului!... Adevărata istorie a artei cinematografice cu Lawrence Boren începe. Impactul operei sale asupra publicului va smulge sigur exclamații ca: „Fantastic! Nemaivăzut! Unic!”

Tranzacții

— Bine? Bine! Dar unde-l filmul care va ului publicul?

— Încă n-a fost realizat! — recunoaște, imperturbabil, inventatorul. Mai are ceva de ciocănit la „tehnologia” lui, câteva luni, citiva anișori.

Dar dacă așa stau lucrurile, de ce atunci toată tevatura? Pentru simplul motiv că autorii proiectului au nevoie de publicitate în colectarea de capitaluri. America e țara tuturor posibilităților!

În alta zi, cei 3.500 de invitați ai AFM primesc o circulară care începe cu avertismentul: „Los Angeles a devenit reședința escrocilor de la societatea Cannon”. „Copilul minune” al Hollywoodului, casa Cannon, a trăit în ultimii ani ascensiunea cea mai fulgerătoare și cea mai neașteptată de gringoladă financiară, încît nimeni nu se mai mira că — potrivit denunțului anonim — ar emite becuri fără acoperire și ar vinde filme pentru care n-are drepturi. Rechizitoriul e semnat, însă, ca într-un vodevil de Labiche: „Victimele lui Cannon care vă vor binele”.

Dar să-l lăsăm pe bussinessman să se sfîșie unul pe alții, iar noi, ziariștii, fără să ratăm vreuna din atracțiile Tirgului să fim „pe fază” și în fața evenimentului autentic. Miercuri 2 martie, de pildă, în fața unei alte reuniuni a presei, de astă dată într-o sală arhiplăină, a fost anunțat proiectul unui monumental serial dedicat teribilului han Gingis avîndu-l ca realizator pe nu mai puțin teribilul Sergio Leone, italianul care a revigorat westernul american.

Acorduri, contracte, clienți întreprinzători și distribuitori satisfăcuți (sau cel puțin lăsînd această impresie!) — iată că cele șapte zile ale lui American Film Market (al 29-lea din istorie) s-au scurs pe nesimțite. După tradiționala recepție nocturnă în care partile contractante și-au dat pe gît „aldămașul”, Hiltonul rămîne, citeva ore, pustiu și trist, precum ruinele unui turn Babel. Dar ecoul conversațiilor purtate aici și al tranzacțiilor perfectate va răsună, distinct, în fizionomia viitorului an cinematografic.

Tudor CARANFIL

...Livrele și amprente

lumea văzută cu ochi de cinefil

Docil, ca un turist conștiincios, m-am lăsat purtat de mina, din prima mea zi la Hollywood, la faimosul „Cinematograf chinezesc” al lui Sid Graumann. Nu puteam să refuz desi nu așteptam nimic de la această vizită protocolară, asemenea salutului delegațiilor oficiale la mormintul Soldatului Necunoscut.

În ce mă privește, știam totul despre „trucul” lui Sid Graumann, genial patron de cinematograf care a lansat ideea că e mai greu să valorifici filme decît să le faci. A fost un personaj, poate, dar emblematic pentru spiritul baroc al Hollywoodului. A apărut acolo cu o perucă extravagantă, a răspuns complexelor de inferioritate ale profesioniștilor filmului deschizînd, imediat după primul război mondial, cel dintîi „Million dollar's Theater” din Los Angeles, un cinematograful al elitelor și confortului în care plăteau doi dolari biletul (o avere la vremea aceea!). În fiecare seară, foaierei-salon, mai vast chiar decît sala de proiecție, intrunea ceea ce se pretindea „mai subțire” în lumea fragilă din celuloid.

La 18 mai 1927 Sid a mai făcut un pas temerar, inaugurînd „Chinese Theater” cu o super-producție demențială, *Regele regilor* al lui Cecil B. de Mille. Fabuloasa sală avea să fie completată cu invenții ulterioare de către inepuizabilul Graumann care dorea, cu orice preț, să facă din exploatarea filmelor... cea de a opta artă. Întîi a „plantat” pe trotuarul lui Hollywood Boulevard o mulțime de stele care-l ghidau pe pietoni spre cinematograful său și, în inima stelelor, a gravat numele celor mai celebre personalități ale cetății. Apoi i-a venit o idee mai năstrușnică: să le ceara celor mai populare figuri ale cetății

filmului nu banalul autograful ci amprenta tălpilor și palmelor. Frumusețea este că, după trecerea timpului n-a mai fost Sid cel care solicita vedetele, ci acestea îl deveneau recunoscatore dacă izbuteau să-și dobindească „nemurirea” în asfaltul jilav.

Azi, trec blazat pe lângă stelele care reunesec, eclectic, pe lângă nume ce nu mai strălucesc de mult, (ca cel al compilatorului Sol Lesser angajat să falsifice filmul mexican al lui Eisenstein) și altele care — dimpotrivă — înseamnă repere reale ale artei ecranului — și mă îndrept, la răsruceea „Hollywood and Vine”, către faimosul loc de pelerinaj. Cum am citit altădată despre el, nu mă aștept la lucrurile inedite. Și totuși, ineditul ține de privirea fiecăruia! Strecurîndu-mă printre mulțimea „hagiilor” de toate rasele, fac ochii mari de la primul contact cu pardoseala-monument. Dincolo de urmele tălpilor, în dedicațiile care le însoțesc, întrevăd personalitatea vedetelor.

Mulți nu fac decît să arunce formule neutre de circumstanță: „Mulțumesc, Sid, pentru onoare!” — declară Ray Milland sau un John Wayne își confesează lipsa imaginației printr-un „N-am cuvinte, Sid!”. Edward G. Robinson, a exclamat, însă, romantic: „Lui Sid, prîntului Hollywoodului!” iar fascinantă Pola Negri mărturisea, la 2 aprilie 1928, în pragul declinului ei: „Îți iubesc cinematograful, Sid!” Shirley Temple n-a scris nimic fiindcă nici nu stia încă să scrie în 1935, atunci cînd și-a imprimat urmele dragălaşe ale labuțelor ei pe asfalt; (în locul ei, o mină cultă a schițat un: „Dragoste tuturor!”); Bing Crosby, însă, a desenat un portativ pe care a lăsat posterității o frază dintr-un slăgar al timpului „The Blue of the

Boema: ultimul mare spectacol muzical al lui Comencini (cu Barbara Hendricks și José Carreras)



Night" și parcă-i și auzi vocea fredonându-l. Un alt cântăreț al filmelor timpului, Dick Powell, a aruncat, fără exces de fantezie „un milion de mulțumiri!” iar deasupra, Joan Blondell a supralicitat nu fără umor: „Două milioane!”

„Iată-mă, în sfîrșit, și pe mine, Sid!” — a scris triumfător Gary Cooper la 15 august 1943 (într-adevăr, de ce așa tirziu?) iar Humphrey Bogart a schițat, amenințător, o urmă de pas înainte, avertizînd: „Sid, dacă ai să îi uciș vreedată, atunci eu voi fi asasinul!” Frații Marx, așii umorului absurd, n-au găsit nimic mai bun să transmită decît un convențional „Best wishes!”. Dacă n-au avut scenaristi! Meridională Sophia Loren a adăugat, în graiul ei, la 26 iulie 1962: „Solo per sempre!” — ca o arie inubiliabilă dintr-o operă italiană. „Lui Sid, cel mai bun partener al meu...” — i-a certificat imponderabila dansatoare Eleanor Powell, iar Paul Newman, care le face toate pe dos, și-a răschițat labele (descălțate!), una într-o direcție, alta, în cealaltă. Totul depinde și aici, pe asfalt, nu numai pe ecran, dacă ai sau nu personalitate!

După ce am încheiat de conspectat, sirguincios ca un școlar, inscripțiile intrate în legendă, îmi ridic privirea spre a înregistra ambianța. „Chinese Theatre” imită, într-o stridentă combinație de cărămidă roșie cu piatră albă, o pagodă chinezească, avînd două aripi fanteziste cu turnuri și turle indefnibile ca stil. La intrare fac de pază trei personaje bizare, îmbrăcate în livră roșie, ca angajații bilciurilor provinciale ale copilariei mele. Prostul gust afișat nu este inocent, nu provine din ignoranță, ci, dimpotrivă, este rezultatul unui soi de snobism al uritului, este sublinierea — cu ostentație — a ontogenezei cinematograficului, a cordonului ombilical care-l leagă de lumea bilciurilor.

Odată trecut de cerberi, te pomești printre tapiserii și draperii chinezești (originale oare?), vase exotice și candelabre încărcate de arabescuri, înaintezi printre sculpturi în fildeș și abanos pînă în vastul foaier în care ți se oferă prilejul să contempli, cu seriozitate, opera umoristică a unui „artist” de 13 ani, francezul Charles de Ravenne intitulată: „Hollywood în ajutorul lui Napoleon”. În anul '20, Graumann a achiziționat această curiozitate care înfațșa, presupunem, o distribuție posibilă a unei superproducții istorice închinată lui Bonaparte: Doug Fairbanks, William Powell, von Stroheim, Adolphe Menjou și alte stăruiri „en vogue” în costume de mareașali ai primului imperiu. Înăuntrul ca și afară întîlnești alături de același decalaj al gustului, aceeași minte tipic americană împroșcînd jerbe de ldei.

După proiecția unui film subcomercial, ne reîntîlmim în însoarta piață. Lîngă cinematograful s-a prăpăsit un predicator negru ascultat de doi puștani care-și explorează, meditativ, nările.

— Cinematograf vrei? — tună și fulgeră pastorul agitînd amenințător, o Biblie. Și cu credința ce faci?

Cerberii de la „Chinese Theatre” învesmîntați în livrele lor tipătoare îl consideră imposibil, în timp ce mulțimea rătăcește, fără odihnă, printre urmele și umbrele lumii filmului.

Tudor CARANFIL



mari regizori

Domnul Oscar

88'

In timpul zilelor filmului italian la București, un critic din Milano, Grazzini, unul dintre aceia care onorează profesia și vocația aceasta, avea să spună la o întîlnire cu criticii români, spre mirarea multora (vorbea și în calitate de profesor la centrul experimental cinematografic din Roma, carte este școala de film) că pe cît își da el seama, ca mentor al atîtor serii de discipoli ai artei a șaptea din Italia.

În căutarea echilibrului dintre adevărul istoric și adevărul dramatic

după realizatorii în jur de 50 de ani — Scola și Bertolucci — el nu mai vede apărînd un talent care să continue ceea ce a făcut pleiada de aur pentru cinematograful peninsular: Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Monicelli, Olmi, Rossi, Comencini și încă alții. În noile serii de cineaste lansate de școala romană, nici o mare promisiune. Grav! Am păstrat în minte afirmația făcută ca o confesiune tristă. Care să fie cauza? Avusesem ocazia să văd o selecție considerată reprezentativă de filme ale tinerilor de la centrul experimental, „Veneția tinerilor” se numea grupajul. Într-adevăr, nici o mare promisiune. Legam ceea ce văzusem cu ceea ce auzeam după un an și jumătate. Cum se poate explica fenomenul? Nu știe nimeni. Și totuși se trăiește într-o atmosferă impregnăntă de vizualitate, de comunicare prin imagine, de cultivare a expresiei mediate. Să fie oare o inhibiție provocată de abuzul de imagine, să fie oare urmarea facilității de a o vehicula? Sau poate că exploatarea intensiv exteriorizarea prin imagine s-a atrofiat capacitatea de interiorizare? Nu în-

cerc să teoretizez. Mă întreb doar pentru că subiectul de aici este Bernardo Bertolucci și el este nu numai autorul **Ultimul împărat**, dar și propriul său autor. Ceea ce nu trebuie neglijat.

O scurtă privire în biografia realizatorului spune multe: s-a născut cam acum aproape o jumătate de secol, la Parma, în partea nordică a Italiei, în regiunea Emilia-Romagna (nu prea departe de locul unde s-a născut și Fellini, dar mă grăbesc să adaug că nu fac această asociație de nume ca să sugerez cumva că regiunea ar fi vreun Lourdes cinematografic.) Parma și Emilia-Romagna există însă în unele din filmele lui Bertolucci — **1900, Strategia păianjenului, Tragedia unui om ridicul**. Tatăl său era poet, — Attilio Bertolucci — dar și critic de film și a jucat un rol determinant în formarea viitorului cineast. (N-am să folosesc, în privința lui, nici un adjectiv ca să-l calific, pentru că socotesc că adjectivele au început să diminueze calitățile) „Tatăl meu — spune regizorul — demistifica poezia. Cînd îmi citea poeziile lui, universul lor era, întotdeauna, cel al provinciei noastre, Emilia-Romagna, o lume pe care o puteam vedea cu proprii mei ochi”. Dar ochii tinărului, foarte tinărului Bernardo erau ațîntiți și asupra filmului sau mai exact asupra ecranelor din orașul natal. Pe vremea cînd era un băietandru, Bertolucci avea și un erou preferat: pe John Wayne. „Vedeam multe filme și cunoșteam toate sălile de cinema din Parma. Tatăl meu mă lua cu el și mă învăța să înțeleg și să iubesc cinematograful. Dragostea mea pentru film i se datorează în cea mai mare măsură lui, tot așa cum pasiunea lui pentru provincia natală mi-a transmis-o și mie. Am avut șansa unei atmosfere culturale și cinematografice, preexistentă mie. M-am născut cu rădăcini în această atmosferă chiar dacă după aceea am cautat să mă eliberez”.

Apoi familia Bertolucci s-a mutat la Roma, unde Bernardo a intrat la facultate — filologie desigur — și încă student fiind avea să publice un volum de poezie care este răsplăt cu un premiu. Și nu unul oarecare ci

Chiar unul important. „Viareggio”. În-
cetează însă brusc să mai scrie ver-
suri când se apropie de platoul de fil-
mare. Și s-a apropiat de el „pentru că
aveam sentimentul că scriam poezii
imitându-l pe tatăl meu. Poezia nu era
regatul meu. Trebuia să-mi găsesc
propriul meu drum, propriul meu lim-
baj. A fost cinematograful”.

Al doilea film, **Înainte de revoluție**
(1964) și chiar de la acest al doilea
film își pune probleme legate de
structura narativă ca și de primejdii
excesului de tehnicitate. De multe ori
mișcarea camerei de luat vederi este
irațională. Și se întâmplă să fie cople-
șită de obsesia personajului. „Eu caut
să exorcizez această abandonare de
sine, această scăpare de sub control
a camerei. La început, mă apropiu de
ea, dar repede mă dau înapoi. Am ne-
voie de perspectivă”. Filmul acesta
marca o apropiere a regizorului de
politic. Erau, spune el, „sentimente
contemporane” într-un ambient pier-
dut. „Ca să obțin acest efect în filmul
Înainte de revoluție am filmat orașul
Parma fără nici un fel de clădiri și pa-
late moderne, am folosit orizonturi
obturate, așa încât să nu transpară ni-
mic din acel „miracol economic”.

O concepție despre conflictul in-
susi, dar și despre modul de a-l dez-
volta în narațiune. „Bertolucci, spune
vechiul său colaborator, operatorul
Storaro, nu folosește camera așa cum
o fac alții de parcă ar urmări fraza
scrisă pe hirtie. La el totul se trans-
formă în altceva, muzica și mișcarea
devin, de exemplu, un omagiu adus
lui Verdi. Filmul acesta intitulat
Înainte de revoluție, nu este un eseu
politic, deși conține o atitudine radi-
calistă. Nu este nici melodramă
hollywoodiană, deși există o vibrație
afectivă și un deznodământ dur. Fil-
mul lui este o invitație la seducție
pentru că Bertolucci este, un Casa-
nova.”

Pleacă de la Jorge Luis Borges și
de la Moravia, transformă sursa lite-
rară în ceea ce are el nevoie, respec-
tând doar legile narativității în ima-
gine. Cu fiecare film își suprave-
ghează ținuta artistică. Cu **Ultimul
tangou la Paris**, își simplifică stilul,
spre a sublinia mai puternic intenția

cinematografică. În 1900 încearcă să
găsească drumul spre un cinemato-
graf popular, reconciliat cu scopul
politic, dar își dă seama că a recurs la
poncife și încă destul de multe și o
spune singur: „În filmul ăsta numai
cerneala avea culoarea ei adevărată.”

Altă realizare, **La Luna** și altă auto-
analiză. „Trecutul trebuie traversat
într-un fel sau altul. Chiar dacă nu te
interesează psihanaliza, există o psi-
hosomatică a filmării, a naturii de ci-
neast. Există o „lectură” a lucrului la
un film care permite, prin tot ceea ce
se petrece pe un platou, să imprimi
un anumit ton povestirii. Platoul este
un simptom: un loc anume unde fic-
țiunea se materializează doar pentru
a fi filmată.”

Alt film, altă experiență de cineast:
Tragedia unui om ridicul. Bertolucci
este autor chiar de primul film și
chiar dacă s-a inspirat și din Borges
și din Moravia. În film totul îi apar-
ține. Dar tocmai acum ajunge să con-
state — odată cu **Tragedia unui om
ridicul**: „nu eu trebuie să fiu pe pri-
mul plan în realizarea unui film, nu
mai trebuie să povestesc la persoana
intîi așa cum am făcut în **La Luna**.
Eroul meu ridicul trebuie să poată ve-
dea singur, iar eu trebuie să-l ajut să
se vadă și de departe.”

Cu **Ultimul împărat**, care este acum
la ordinea zilei cinematografice, cer-
neala criticilor desenează, deocam-
dată, doar laude și osanale. Este eu-
forică. Se va potoli, probabil, și va
lăsa privirii reci, lucide — tot a lui
Bertolucci — locul spre a face con-
statările cuvenite. A și făcut-o într-o
anume măsură: „Povestirile cinemato-
grafice nu sînt cărți de istorie. Ele
sînt poate cărți poleite în aur, fabule
minunate ilustrate. Trebuie întotde-
auna să încerci să stabilești un echili-
bru între documentul istoric și adevă-
rul dramatic. Drama învinge întotde-
auna. Și cinematograful poate fi folo-
sit ca să schimbe lucrurile. El le
poate face mai bune. Dar cred că, în
primul rînd, filmele sînt sortite să
ofere emoție.”

„Ultimul cineast” a spus-o, dar eu
tot sper ca el să nu fie ultimul mare
italian al filmului.

Mircea ALEXANDRESCU

exclusivitate

Un
recordman

Bertolucci se află pentru a
doua oară, în cadrul festiv, la Hol-
lywood pentru că în 1988 a primit
două mari premii de rezonanță inter-
națională și, cred, de importan-
ță pentru cariera lui de ci-
neast: „Globul de aur” și apoi
„Oscarul”, nu unu ci două sta-
tuete aurite. N-a fost ușor să-l
prind cîteva clipe ca să stăm de
vorbă dar cînd am reușit, surpriza
a fost mare că Bertolucci nu are
nimic din vedeta prinsă între ta-
buuri și tabieturi. Nu, el e un
băiat bun, un italian cum scrie la
carte, băiat frumos și cumsecade.
Este destul de abătut în ce pri-
vește soarta cinematografului ita-
lian. Spune că la ora actuală „se
constată o lipsă de entuziasm pe
platourile din peninsula care nu
vesteste nimic bun. Producătorii
și realizatorii nu mai vorbesc o
limbă comună. Fiecare încearcă
să se salveze cum poate.”

Îmi povestește cum s-a gîndit
mai intîi să transpună pe ecran
romanul lui Malraux, „Condiția
umană”, dar n-a trezit entuziasm
cu acest proiect al său. Lucrurile
s-au petrecut altfel cu celălalt
proiect inspirat de viața lui Pu Yi,
ultimul împărat al Chinei, „Prima
mare problemă — spune Berto-
lucci — după ce s-a perfectat
transpunerea scenariului nostru, a
fost găsirea principalilor inter-
preți. După sute și sute de vizio-
nări, după discuții și tatonări, am
reușit, în sfîrșit, să stabilesc un
cast internațional care merge de
la Peter O' Toole pînă la John
Lone și micuțul Richard Vuu, ca-
re-l joacă pe Pu Yi la vîrsta de trei
ani „actorul meu” avînd aceeași
vîrstă. Peter O' Toole este profes-
orul lui de engleză, în film.

Bertolucci vorbește, apoi, des-
pre îndelungile sale peregrinări
prin China pentru a stabili locu-
rile de filmare și despre cele șase
luni pe care le-a petrecut, efectiv,
pe platourile de aici.

„N-am vrut să fac un film istoric
ci, prin psihologia unui om, am
vrut să descriu o schimbare la
față a unei lumi și, prin ea, a in-
susi personajului care m-a preo-
cupat. N-a fost deloc ușor să fil-
mez sau, mai bine zis, să ilustrez
metamorfoza acestui om care a
trăit într-o mentalitate ce îl ajută
pe individ să se lăcuiească singur.”

Bertolucci vorbește cu o pasiune
care se transmite interlocutorului.
Uitasem că mă aflui în fața lui ca
să-i iau un interviu. Vorbeam
amîndoi despre **Ultimul împărat**.

Ray ARCO
Hollywood 1988

„Povestirile cinematografice nu sînt cărți”
(Bernardo Bertolucci)



Caracterizarea

Un critic american l-a etichetat succint și pregnant pe Sylvester Stallone de pe vremea când juca și detectiv: „Stallone e genul de polițist care mai întâi descarcă pistolul și pe urmă pune întrebări”.

Unul din filmele anului

Pentru Alexandre Astruc, scrii-

adus, de altfel, un Oscar). El e un posedat al jocului de bursă. N-are timp nici pentru propria lui sănătate. Își ia singur tensiunea arterială ca să nu piardă timpul pe la doctor. „Oliver Stone — spune Astruc — autorul altui film, *Plutonul*, ne descrie foarte bine toate subtextele acestui joc. S-ar spune că este o imensă partidă de poker, în care mizele nu încetează să crească și în care pe prim plan stă dorința, de a face bani și, mai ales, de a-ți doborî adversarul.”

Mică antologie de curiozități cinematografice

Patrick Robertson este autorul

mului *Micul om mare* avea 17 ani, iar la sfârșit 121.

● Contractul pe perioada cea mai îndelungată cu unul și același studio a fost cel de care a beneficiat actorul Lewis Stone, cunoscut, mai ales, ca interpret al judecătorului Hardy în ciclul de filme consacrate isprăvilor fiului său, Andy Hardy. (poate creația cea mai memorabilă a lui Mickey Rooney). El a încheiat contractul respectiv cu studioul MGM chiar din momentul înființării acestuia, în 1924 și a continuat să lucreze pentru același studio până la sfârșitul vieții, în 1953.

● Starul care a primit cele mai multe scrisori de la admiratori în perioada anilor 80 este Bo Derek, aproximativ 50.000 de scrisori pe săptămână.

● Decorul cinematografic cel



Mare succes al televiziunii italiene: ecranizarea *„Misiunii lui Zorro”* de Italo Stara în regia lui Sandro Bolchi (cu Johnny Dorelli și Ina Brigliadori)

tor și cineast, cum îi place lui să adauge sub numele său, unul din incontestabilele mari filme ale anului 1988 a fost *Wall Street* al lui Oliver Stone nu pentru că în dreptul lui stă acum și o statueta Oscar ci, mai ales, cum spune scriitorul cineast, pentru că filmul „este valoros în sine, mai ales pentru modul cum arată acest mediu al agenților de schimb și al rechinilor afacerilor de brasă din lumea new yorkeza. Există aici o febră a aurului, o neastimparată mișcare de pe urma bogăției care crește ca să dispară apoi într-o secundă. Este o lume în care suspensul nu este admis.”

Michael Douglas este în filmul de care se ocupă Astruc un asemenea om de bursă și realizează, în filmul lui Stone, o compoziție considerată uluitoare (care l-a

a două volume în genul faimoasei „Carti a recordurilor Guinness”. El a adunat și grupat între copertile acestor volume cele mai neașteptate și năstrușnice fapte și curiozități din lumea celei de-a șaptea arte. Noi vom face o spicuire din cele două volume sperînd să realizăm o mică antologie. Astfel:

● Filmul în premieră care a rămas cea mai îndelungată perioadă pe afișul uneia și aceleiași săli este *Emmanuelle* (Franța). A rulat pe ecranul cinematografului „Paramount City” din Paris timp de 10 ani și 32 de săptămîni între iunie 1974 și februarie 1985 fiind văzute de 3.268.874 spectatori.

● Actorul care a dat viață personajului cel mai longeviv este Dustin Hoffman: la începutul fil-

mai vast a fost Forumul roman reconstituit pe o suprafață de 55 acri în apropiere de Madrid, pentru filmul lui Samuel Bronston *Căderea imperiului roman* (1964). Edificiul cel mai înalt, de peste 80 metri, din cuprinsul Forumului era „Templul lui Jupiter.”

● Cel mai redus ca dimensiuni decor cinematografic a fost construit pentru filmul *Bill and Co (Gungurii de păsări)* (1947). El a fost montat pe o suprafață mai mică de zece metri și jumătate iar „interpreții” au fost niște turturele.

● Debutul cinematografic cel mai tardiv, la vîrsta de 84 de ani, aparține actriței Lydia Yeemans Titus într-un rol de compozitoare. Ea a apărut, pentru prima oară, pe ecran în filmul lui Rudolf Valentino intitulat *Toată noaptea*, (în

anul 1918) și a jucat apoi în alte peste 50 pelicule până la încetarea din viață în 1929, la vârsta de 95 ani.

- Vedeta străină cu cea mai ridicată cota la box-office-ul american a fost Brigitte Bardot care s-a clasat pe locul al șaptelea pe lista celor mai bine cotați actori din lume.

- Vedeta cea mai tânără aflată vreodată în fruntea box-office-ului american a fost Shirley Temple. Ea a înregistrat această performanță în 1935 pe când avea 7 ani.

- Săritura cea mai spectaculoasă fără parașută realizată de un cascador — aproape 80 metri cădere — îi aparține lui A.I. Bakunas ca dublură a lui Burt Reynolds în filmul **Hooper** (1978). El a aterizat pe o saltea cu aer.

- Cea mai lungă reprezentare cinematografică non-sop a durat 50 de ore, avînd loc între 29—31 mai 1983 „Centrul de varietăți” din Hollywood. În cadrul unui maraton de filme de serie B au fost prezentate, unul după altul, 37 de opere clasice ale genului. Costul unui bilet: 15 dolari.

- Cel mai mare număr de duble pentru o singură scenă — 342 — a fost înregistrat cu ocazia turnării filmului lui Chaplin **Luminile Orașului**. Este vorba de celebra secvență în care tinăra florăreasă oarbă (Virginia Cherry) îi vinde o floare vagabondului crezînd că acesta este un bogătaş. Chaplin a refăcut scena de alțee ori deoarece nu a reușit să găsească modalitatea cea mai potrivită pentru a-i sugera fetei pretinsa sa bogăție.

- Cel mai tînăr regizor al Hollywoodului a fost Sam Raimi care a realizat filmul său de debut intitulat **Neîndurător și după moarte** (1982) pe cînd avea 19 ani. Cel mai vîrstic a fost George Cukor care avea 81 ani cînd a fost solicitat să turneze **Bogate și celebre** (1981) cu Jacqueline Bisset și Candice Bergen.

- Cea mai ocupată vedetă, într-o perioadă dată, a fost Joan Blondell care, în numai 27 de luni a apărut în 32 de filme.

- Actorul american care a apărut de cele mai multe ori într-un rol principal a fost John Wayne. Din cele 153 de filme în care a fost distribuit, începînd cu **Lovitura de picior căzută** (1924) și terminînd cu **Țintașul** (1976), numai în 11 filme nu el a deținut rolul principal.

- Vedeta care a jucat în cele mai multe filme este actrița indiană Manorama — care a debutat în 1958 și a terminat cel de-al o mielea film al său în 1985. Din acestea, 999 au fost turnate în limba tamilă, și doar unul în hindi, pe care nu o vorbește. Manorama a reușit performanța de a evolua concomitent în 30 de filme.

- Recordul în ce privește vizionarea celui mai mare număr de filme aparține lui Albert van Shmus, care în cei 33 de ani (între 1949—1982) cîți a lucrat pen-



**Marie Trintignant
e convinsă de efectul podoabei...**



**Jacqueline Bisset
nu mai puțin**



**În 1988
spectatorii cehi
au situat
pe primul loc
al tobului
actriței
pe Elena Adamovska**

tru „Asociația cinematografului american (MPAA) avind sarcina să stabilească la ce anume pelicule este permis accesul copiilor și tinerilor sub 18 ani, a trebuit să vadă nu mai puțin de 16.945 producții cinematografice.

● Cel mai tânăr interpret cu statut de star a fost Leroy Overacker cunoscut pe ecran sub numele de David Leroy care la vârsta de șase luni, a fost partenerul lui Maurice Chevalier în filmul american **Povești spuse la culcare** (1933). Contractul a fost semnat de bunicul său întrucât nu numai „starul” era minor ci și mama sa, pe atunci în vîrstă de 16 ani.

● Personajul fictiv cu cele mai frecvente apariții pe ecran este Sherlock Holmes, (187 filme turnate între 1900 și 1986).

● Personajul istoric cel mai des prezent pe ecran este Napoleon, erou în 177 de filme realizate între 1897 și 1986.

● Cel mai mare ecran utilizat pentru proiectarea unui film — avind dimensiunile de 35x26 metri a fost cel instalat în Japonia în

cadru „Expo Tzukuba '85” cu prilejul prezentării filmului canadian **Skywards** realizat în sistem IMAX. La aceeași expoziție a putut fi admirat și cel mai mare ecran video — „Sony Jumbotron” cu dimensiunile de 40x25 metri.

● Intervalul de timp cel mai lung scurs între terminarea unui scenariu și realizarea sa, ca film, a fost consemnat în cazul peliculei britanice **Doctorul și demonii** (1986). Scenariul despre doi jefuitori de morminte din Edinburgh a fost scris în 1954 de poetul galez Dyllan Thomas pentru studiourile „Rank” și a fost transpus, în sfîrșit de studiourile Brooks Film

Încă un festival

În mai 1989 se va organiza pentru prima oară un festival al filmului de scut metraj în Brazilia. Va fi primul de acest gen în America Latină. Evenimentul va avea loc în portul Paraty, care se află între Rio de Janeiro și Sao Paulo. Or-

ganizatorii au lansat, încă cu un an înainte, invitații pe tot globul subliniind ideile ce vor sta la baza acestui nou festival. Prima dintre aceste idei și salutară de altfel, este nu de a face onorurile autorilor deja cunoscuți pe toate meridianele ci „de a lansa talentele de mîine”.

Tot un festival

La Cognac (în Franța) unde te-ai fi așteptat să se țină mai curînd un festival oenologic, s-a ținut unul de film polițist. În ziua și la ora distribuirii premiilor ediției '88 — era la sfîrșit de săptămîna — orașului părea că dormitează. În centru, circulația vehiculelor era interzisă (festival obligă) și tot felul de bariere zăceau singurate pentru că nu aveau pe cine bara. Toată suflarea juvenilă și matură era deja în saală iar o altă parte a ei, la meci. În rest... Un film din R.F.G., **Plăcile de Domnik Graf** a fost încununat pentru „calitățile lui americanesti și lucrurile păreau să se încheie ca la orice festival, adică fiecare crezînd că filmul care-i plăcuse lui ar fi trebuit să ia premiul. Surpriza a venit însă în afara concursului. A adus-o Peter Ustinov, venit la Cognac cu un film care nu s-a aflat în nici o crîncenă întrecere cu celelalte ci așa, ca să arate lumii ce înseamnă un film polițist în care să existe nu numai acțiune, urmărire ci și ceva pe deasupra, un spirit à la Simenon, sau „à la Agatha”, pentru că **întîlnire cu moartea** i-a dat ocazia lui Ustinov să joace pentru a doua oară pe Hercule Poirot. Ustinov venea din Berlinul Occidental unde joacă pe scena „Teatrului Schiller”, în limba germană și în propria lui piesă care se intitulează „A zecea simfonie a lui Beethoven”.

Trimisa ziarului „Le Monde” la acest festival, Colette Godard, nu putea să scape ocazia de a încerca să ia un interviu acestui actor-autor care are reputația că-l transformă pe ziarist în proprii lui spectatori. Ceea ce s-a întîmplat și de astădată căci Ustinov a făcut un mic show: „Mă întrebi dacă joc în nemțește? Sigur că da, și găsesc că așa piesa mea e mai autentică decît în englezește chiar dacă eu am ceva accent străin. Și am accent pentru că interiorul gurii mele e aranjat de engleză. Poate că ar fi de ajuns să-i schimb forma”.

Cosmonauții și cinematograful

Vladimir Soloviov a petrecut 362 de zile în spațiu, în 1985 și 1986. În viața sa de pe planeta noastră, filmul, literatura și teatrul fac parte din activitățile lui cotidiene. Dar cum s-a descurcat el în spațiu? Ziaristul Valentin Kuzin i-a luat un interviu pentru publicația „Filmul sovietic”.

Întrebat dacă există vreo legătură între călătoriile spațiului și cinema, Soloviov a spus:

„Încerc să-mi imaginez ce ar în-

semna antrenamentul unui cosmonaut, sborurile deosebit de lungi, analiza experiențelor făcute pe orbită, relaxarea pe pământ ca și în spațiu — toate acestea fără cinema! Cred că n-aș putea să-mi imaginez. Cred că în domeniul nostru, al cosmonauților, antrenamentul s-a început cu lecțiile de cinema și mai ales, cu lecțiile despre realizarea de documentare privitoare la cercetările spațiale. Asta se întâmpla pe vremea Sputnik-ului. Acum toate acestea au intrat în istorie. Vă mai aduceți aminte de entuziasmul pe care l-a provocat primul zbor în spațiu? Cele mai interesante lucruri care s-au petrecut pe orbită au fost apoi imprimate pe celuloid. În felul asta, găsesc că realizatorii de film au făcut un lucru folositor.

— Când v-ați aflat în spațiu, ați putut să vedeți filme? Și ce fel de filme?

În primul rând filme legate de profesia noastră și care ne arată, în amănunt, ce avem de făcut la experiențele de pe laboratorul spațial. Un cosmonaut are o mie de lucruri de făcut și nu trebuie să uite nimic. Asemenea filme sînt indispensabile. Cît despre relaxare, eu sînt îndrăgostit de balet și, sus în spațiu, văd filme cu balet luate de la videoteca noastră. Vedeam în fiecare zi asemenea

spațial și aduce între altele scrisori din partea familiei, se aduc și casete video.

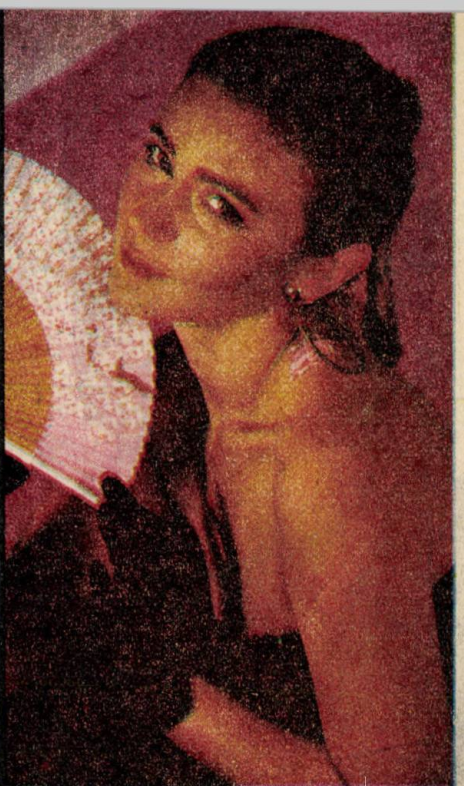
— Si ce părere aveți despre filme? Care vă plac?

— Nici cosmonauții nu fac excepție: le plac filmele bune și le displac cele proaste. Și după părerea mea, se fac astăzi prea multe filme proaste.

Comedie à la Capra

S-a vorbit și scris mult în 1988 despre un film de Charles Shyer, considerat a fi „o edificatoare poveste feminină”. Filmul **Baby Boom** al sus-numitului realizator pare să indice o întoarcere a cinematografului Hollywoodian la vechea comedie a lui Frank Capra în care prioritară era apărarea valorilor sănatoase ale familiei. Această tendință ar fi cu atât mai prețioasă, în contextul de astăzi, cînd ecranele sînt invadate de filme „cu efecte speciale”, de groază, violență și oroare.

Baby Boom este o poveste care pornește de la o investigație aproape neorealistică în viața unei funcționare de la o mare firmă bancară din New York. Este preocupată de carieră și de biroul ei



Alt mare succes: Ochii negri de Nikita Mihalkov.
Elena Safonova
premiată și apoi invitată
în juriul de la Cannes 1988

povestea de față, evoluează spre o rezolvare în spiritul comediei de situații în care — spune un comentator — Diane Keaton se dovedește a fi strălucită susținînd aproape singură dificultatea acestei partituri și demonstrînd o vastă gamă expresivă. Partenerul ei — care nu este altul decît Sam Shepard — s-a adaptat, se spune, felului ei de a juca și-l dă replica cu un fel de ironie discretă (în rolul pe care-l deține în povestirea lui Shyer, și care este acela al unui veterinar).

Altă biografie celebră

Viața lui Enrico Caruso — un mit al scenei de operă de la începutul acestui secol — a inspirat un film intitulat chiar **Caruso**. În rolul vestitului tenor italian de ieri apare un vestit tenor spaniol de astăzi, Jose Carreras.

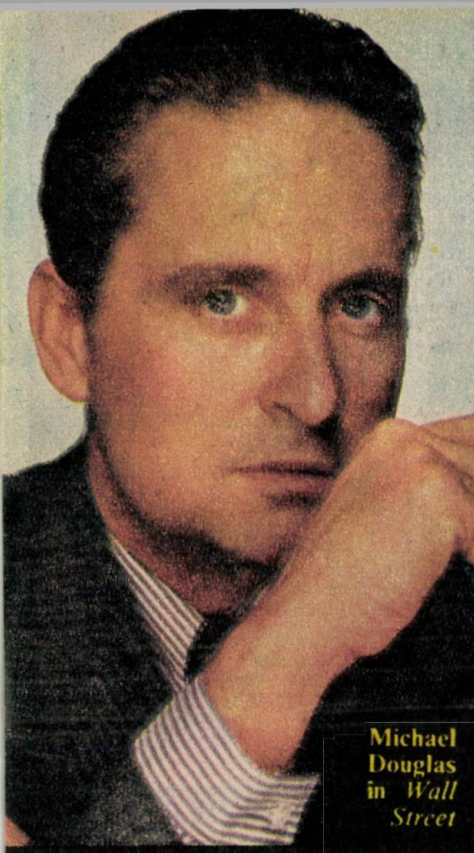
O comedie așteptată

S-au încheiat filmările la **Arthur**, o comedie cinematografică a cărei principală atracție o constituie, desigur, cuplul actoricesc: Liza Minnelli — John Gielgud.

Două forțe de vîrstă medie ale cinematografului italian, Ettore Scola și Marcello Mastroianni, colaboratori într-un serial fraco-italian

filme ca să mă ajute să lupt cu stressul. Trebuie să vă spun că un cosmonaut are de făcut față unui teribil stress. Acolo sus, pe orbită vezi filmele cu alți ochi decît pe pământ, mai ales cînd trebuie să stai un timp mai lung. Cadre obișnuite, cu iarbă, cu ape, copaci și pasări îți creează chiar o nostalgie. Trebuie să ajungi în spațiu ca să-ți dai seama cît de neprețuit e pământul. Ori de cîte ori o navă de legătură vine la laboratorul

pînă cînd în propria-i viață apare o fetiță. Odata cu ea, apar milioane de probleme: cum s-o îngrijească și cum să implice maternitatea cu cariera socială. Să lase fetița pe seama unor rude sau să angajeze o baby sitter pentru toată ziua? Pînă la urmă se decide s-o țină alături de ea. Cum eroina (rol interpretat de Diane Keaton) se decide pentru aceasta din urmă formula, lucrurile „ca și



Michael Douglas
in *Wall Street*

portret

Juniorul

Producător înzestrat cu un fler deosebit, Michael Douglas, fiul lui Kirk Douglas, s-a văzut „innobilat” anul acesta (ca actor) cu mult râvnit premiu Oscar pentru interpretare masculină în filmul *Wall Street*, regizat de Oliver Stone, alt nume cunoscut în lumea filmului prin celebrul *Platoon*, (*Plutonul*) premiat, și el, cu Oscarul pentru cel mai bun film în 1987.

Într-un fel, Michael Douglas este „a doua generație — Hollywood”. Cînd părinții au divorțat, Michael — în vîrstă de opt ani — și mama sa (actrița engleză Diana Dill) se mută în orașul Westport, statul Connecticut, un oraș cu tradiții culturale din estul Statelor Unite.

Tînărul Douglas urmează cursurile Universității Yale doar un singur an, abandonînd apoi în favoarea unei existențe prinse în vîrtejul anilor '60: muzică, politică, meditație filosofică, hippy, curse „nebune” de automobile. În urma unei astfel de curse dramatice, Michael lasă totul baltă și se stabilește la New York. Aici își face o scurtă ucenicie „pe scîndura scenei”, pe Broadway, prilej să cunoască și să se împrietenească cu cîțiva tineri ac-

tori și regizori, printre care și Sam Shepard. Activitatea sa filmică se rezumă doar la cîteva apariții în filme antirăzboinice, adevărata sa cariera actoricească bătînd însă pasul pe loc. „E într-adevăr greu să-ți faci un nume cînd ești fiul lui Kirk Douglas și, mai ales, cînd asta ți se vede pe figură. Rîsti tot timpul să fii comparat cu el sau, și mai rău, să îl imiți... — spune Michael, astăzi, cînd este, într-adevăr, „un nume”. Sper să fac mult mai mult acum, la patruzeci și atîția de ani, decît am făcut la treizeci.”

Și, totuși, perioada celor „treizeci” nu a fost prea rea. În 1972, interpretează rolul unui polițist în serialul TV al lui Karl Malden, *The Streets of San Francisco* (Străzile din San Francisco).

În 1975... prima „Jovitură”: tatăl său, Kirk, renunță la proiectul care îl preocupă de cîțiva ani, acela de a face un film după „Zbor deasupra unui cuib de cuci”. Michael se decide — va produce acest film, avînd în rolurile principale pe Louise Fletcher și Jack Nicholson, în regia lui Milos Forman. Rezultatul? Filmul primește cinci Oscaruri printre care și cel pentru cel mai bun film al anului. După patru ani, Michael produce un alt film care face vîlvă, *Sindromul chinez*, cu Jack Lemon și Jane Fonda (unul din rolurile principale este interpretat de Michael). În film este vorba — bizară coincidență! — despre un accident la o uzină nucleară — cu cîteva săptămîni înaintea unui accident similar, de astădată în realitate, cel de la Three Mile Island. Michael nu se mulțumește să „smulgă” Oscaruri, ci își cucerește drumuri și în alte genuri. Două comedii, *Romancing The Stone* și *Diamantul Nilului* — sînt două pelicule de succes produse și interpretate de Michael Douglas, avînd ca parteneră pe Kathleen Turner.

Succesul repurtat cu *Fatal Attractions* al lui Adrian Lyne, îl face pe Oliver Stone să-i propună lui Douglas rolul principal în pelicula *Wall Street*. Michael nu a înfruntat unanimitatea în alegerea sa. „De obicei, se cere — spune el — să fii frumos, simpatic și sexy. Oliver Stone s-a bătut cu conducerea studioului ca să mă aibă în filmul său”. Lupta a fost, se pare, destul de dură, dacă amintim cîteva nume propuse de conducerea studioului: Paul Newman, Richard Gere, Warren Beatty. Dar Michael trage lozul câștigător. „Era un scenariu superb. Bine scris. Am fost plăcut impresionat cînd tipul care tocmai primise Oscarul pentru *Plutonul* m-a căutat ca să-mi spună că ar vrea să facem film împreună”.

Personajul interpretat de Michael Douglas în *Wall Street* — Gordon Gekko — este ceva cu totul diferit de ceea ce a făcut pînă acum. Un tip care nu deschide gura decît ca să pronunțe atîtea cuvinte cît este necesar ca să fie înțeles, iar zîmbetul îi este, mai degrabă, un rinjet disprețuitor. Un alt Michael Douglas se mișcă pe ecran. Cu părul pieptănat pe spate, elegant îmbrăcat, bronzat și strălucitor, cu o mască impasibilă pe față, disimulîndu-și perfect sentimentele.

Doina STĂNESCU

Cinerama

Cele mai bune zece filme italiene

Revista italiană de specialitate „Bianco e Nero” a organizat un referendum printre criticii italieni care activează în presa cotidiană, reviste de specialitate, săptămînale precum și cei ce predau disciplina cinematografică la acele universități care au o catedră de film. Întrebarea formulată a sunat așa: „Care sînt cele mai bune zece filme italiene pe care dumneavoastră le preferați?”

Rezultatul arată că Antonioni, De Sica, Fellini, Rossellini și Visconti sînt autorii cel mai des citați de breasla criticilor, iar filmele care au obținut numărul cel mai mare de voturi au fost: *Hoți de biciclete*, *Paisă*, *8 1/2*, *Roma*, oraș deschis, *Obsesia*, *La dolce vita*, *Aventura*, *Senso*, *Salvatore Giuliano* și *La Terra trema*.

Filmele preferate au fost realizate între anii 1945 și 1963, și, precum se vede, în acest „bucet festiv” cum l-a numit un comentator italian (care, probabil, și-a exprimat și el preferințele în cadrul referendumului pe care l-ar fi vrut buchet festiv) nu se află Pasolini, Taviani, Bertolucci sau Olmi.

Este, am spune, expresia dorinței de clasicizare a unui perioadă a filmului italian despre care s-a scris mult și care s-a numit, cu mai multă insistență după ce perioada trecuse, neorealismul italian.

Opera de trei parale

Pe platourile londoneze s-a filmat o nouă transpunere cinematografică a „Operei de trei parale” a lui Bertolt Brecht. Unul din numele cele mai sonore din distribuție este cel al binecunoscutei cîntărețe Julia Migenes-Johnson (recent văzută pe ecranele noastre în *Carmen* alături de Plácido Domingo).

Performanță actoricească

După cum se știe, (iar în acest Almanah ați mai întîlnit și numele și unele din păreri sale) Charles Vanel este aproape centenar, dar faptul cel mai senzațional este că lucrează încă. Regizorul francez Jean Pierre Mocky i-a încredințat rolul principal în recentul său film, *Ani ai amintirilor*.

Viața e frumoasă

Nu este o afirmație vană ci chiar titlul unui muzical african realizat în Zair, cu o distribuție locală și în regia lui Ngangura Mwewe avînd în principalele roluri „cantante” pe Papa Wemba și pe

Krubwa Bibi, dansatori, dansatoare, cor, formații muzicale, antren și voie bună. „Iată așadar un vodevil made in Africa, spune un comentator, un film fără nici un alb în cadru și fără nici o notă falsă în dialoguri sau ritm”.

Pentru contribuție la arta a șaptea

Academia britanică de film și televiziune a conferit actorului Dirk Bogarde premiul pentru contribuție importantă adusă artei a șaptea, un premiu care-l consacră ca pe „unul dintre cei mai mari interpreți ai lumii în ultima decadă” (așa spune formularea care justifică acordarea premiului).

Bogarde, care s-a impus atenției publice mondiale prin interpretările sale din: **Moarte la Veneția**, **Portar de noapte**, **Căderea zeilor**, **Servitorul**, are la activul său peste 50 de filme în regia unor dintre cei mai vestiți realizatori din lume: Visconti, Losey, Schlesinger, Cukor, Allegret, Crichton, Verneuil.

Bogarde, actor de mare talent, a manifestat întotdeauna o vocație intelectuală el trecând drept cel mai cultivat actor britanic. În vîrstă de 68 de ani, trăiește departe și de scenă și de platoul de filmare, consacrandu-și acum timpul studiului și călătoriilor (ca orice englez!).

Într-un port la Adriatica

La Bari, a avut loc spre sfîrșitul anului, festivalul cinematografic internațional care este întîmpinat, an de an, cu un enorm entuziasm nu numai de publicul local dar și de cinești, cineații și critica datorită tinutei și repertoriului exigent pe care îl oferă în competiție. În plus, ediția din acest an s-a înscris în cadrul manifestării anuale cinematografice intitulată: „Europacine '88”. Marele premiu l-a primit filmul englez **Mărturia** al lui Tony Palmer, care a suportat concurența altor 16 pelicule înscrise în competiție. Premiul de interpretare masculină l-a primit un alt englez, actorul James Wilby, pentru rolul din filmul **Un pumn de praf**, iar cel de interpretare feminină, actrița daneză Tammy Ostr, interpreta principală din filmul **Katinka** de Max von Sydow.

Premiul criticii internaționale de film a fost atribuit peliculei turce **Herseye Ragmen** de Orhan Oguz, juriul presei ținînd să stipuleze în preambulul deciziei sale că „ar fi superfluă decernarea premiului său genialului John Huston pentru filmul **Cel morți**, ecranizare după Joyce, film ce reprezintă culmea unei cariere artistice exemplare”.

Juriul internațional al festivalului a fost format din: actrița spaniolă Asumpta Serena, actrița italiană Lea Massari, regizorul belgian André Delvaux, regizorul sovietic Giorgi Senghelaia și producătorul englez Michael White.

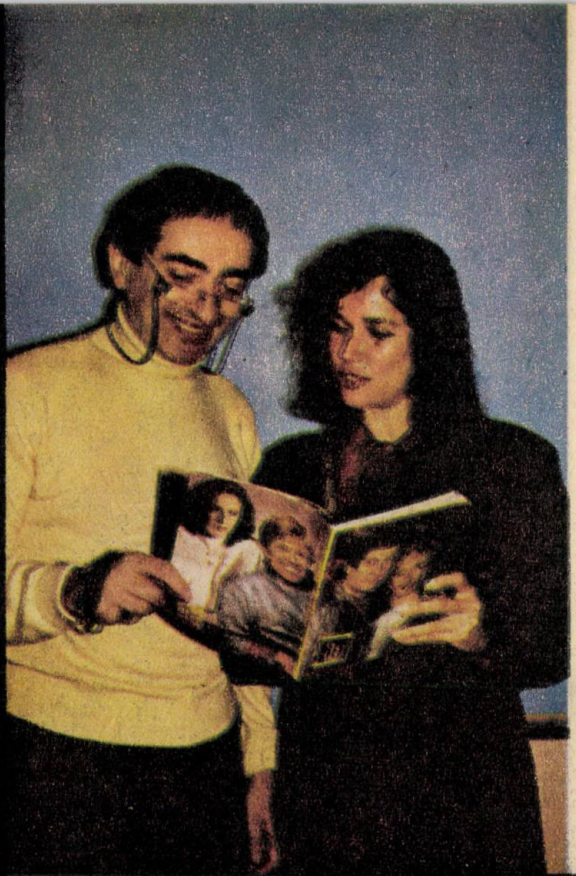
revista „Cinema” la Hollywood

Două laureate

Pe Barbara Hershey am întîlnit-o cu totul întîmplător. Era agitată cum este de obicei o mare actriță și solicitată cum este o actriță ca ea. O mie de proiecte și tot altele raspunsuri de dat. Și totuși, cînd e vorba de presa și mai ales de o publicație de specialitate, Barbara Hershey își găsește întotdeauna timp. S-a descoperit în paginile revistei și „Almanahului Cinema” și a fost încîntată să dedice această fotografie prestigioasei publicații românești și cititorilor ei. M-am bucurat la rîndul meu să v-o pot transmite.

Fiica marelui Huston — marele și regretatul Huston — este la rîndul ei un nume consacrat. După **Onoarea familiei Prizzi**, anul trecut s-a aflat la loc de cînte cu ultima realizare a tatălui ei ecranizarea **Cel morți**, după Joyce. Onorată de juriul internațional de presă și de cercurile cineafile, Angelica Huston este astăzi o actriță consacrată. S-a arătat încîntată și ea să se descopere în paginile revistei „Cinema”

Ray ARCO
Hollywood 1988





Pe Greta Scacchi spectatorii au putut-o vedea în *Bună dimineața, Babilonia* de frații Taviani (film prezentat la București în cadrul Galei italiene)

gian Irakli Kvirikadze, autorul filmului *Înotătorul* a filmat în Franța, în cadrul unei coproducții, **Comedie grotescă**, cu actrița Ninel Saukretalдзе și actorul Zurab Kipsidze. Operator a fost un alt cineast georgian, Levan Paatasvili.

Un alt film foarte așteptat pe ecranele din Uniunea Sovietică, este cel intitulat **Vânătorul singuratic** de Kety Dolidze după un scenariu de Nikita Mihalkov.

Visurile regizorului

Binecunoscutul realizator japonez Akira Kurosawa va filma, la începutul anului viitor, o poveste inspirată după cum a declarat el de „visurile mele de regizor”. Acest enunț suna ca o provocare destinată să stîrnească interesul pentru viitorul film al bătrînului regizor japonez care de curînd a anunțat solemn și definitiv ca acesta va fi și ultimul său film. După aceea se va retrage din activitatea cinematografică, rămînînd un simplu spectator.

Un nou love story

...pe fundalul unor evenimente revoluționare a realizat regizorul argentinian Luis Penzo. Filmul se intitulează *Old Gringo* și este de fapt ecranizarea romanului semnat de Carlos Fuentes.

În rolurile principale: Jane Fonda și Gregory Peck.

O studentă din 1988

Studenta este titlul filmului realizat de Claude Pinoteau și este

O realizatoare nostalgică

Regizoarea vest germană Maria Knilli și-a dorit o distribuție internațională pentru filmul ei intitulat **Follow Me** (este de fapt o inscripție întîlnită pe automobilele ce ghidează spre locul de parcare avioanele care aterizează pe un aeroport internațional).

Distribuția cuprinde numele franțuzoaicei Marina Vlady, al actorului austriac de care puținii își aminteau, Rudolf Veselly și al celui Pavel Landovski.

De la Tbilisi la Paris

Realizatorul și scenaristul geor-

Cum gustă poezii viața de Dușan Klein cu Pavel Kriz



una din speranțele cinematografului francez în 1988, adică un film care să meargă și la public și la critică. Elementul de atracție îl constituie — așa cum remarcă presa — principala interpretă a peliculei: Sophie Marceau care, la cei 21 de ani ai ei, a ajuns la al nouălea film. Ea a crescut, cum s-ar spune, sub ochii spectatorului pentru că a început să joace la vârsta de 13 ani.

Noul film este o încercare pe care o face Pinoteau de a portretiza o anumită tinerete în contextul anului 1988. Tinăra studentă, care în film poartă numele de Valentine (nume ce amintește de o celebră șansonetă a lui Maurice Chevalier,) este studentă la literă, deci acțiunea filmului este obligată să se petreacă în Cartierul Latin. Dar Valentine, care cunoaște un duos „love story” partenerul ei aici fiind un pianist căruia îi place deopotrivă muzica preclasică și cea rock (rolul este interpretat de Vincent Lindon) poate fi întâlnită cînd la Meribel cînd la Beaubourg, pe scările rulante de la „Centre Pompidou”, (asemenea unor tuneluri de sticlă și oțel).

Realizatorul ține să sublinieze că nu este vorba de un love story așa cum știe toată lumea dintr-o experiență a ultimului deceniu ci mai degrabă de o tandră comedie de moravuri.

Sophie Marceau, interpreta acestui film, are un fel „foarte robust” de a răspunde la întrebările gazetărilor. De exemplu: „Există o neînțelegere între meserie, lumea filmului și dumneavoastră? Totul vine probabil de la întâmplările petrecute pe platoul filmului *Police*, al lui Pialat, film în care ați jucat și care dumneavoastră nu v-a plăcut deși ați fost formidabilă în rol.

Sophie Marceau răspunde: „Îmi place să fiu contrazisă în asemenea chestiuni...”

— Credeți că sunteți în poziția cea mai favorabilă ca să vă judecați realizările?

Sophie Marceau: Cînd te-ai dăruit unui film și care apoi nu-ți place sfîrșești prin a nu-ți mai place chiar nimic legat de el și deci nu te mai plăci nici pe tine pentru că ai acceptat să joci într-un asemenea film. Dar, pe măsură ce timpul trece, trebuie să recunosc că a fost un film care m-a învățat multe lucruri ca actriță. Munca era foarte specială aici, pentru că realitatea și ficțiunea se amestecau. Cînd faci un film e ca și cînd ai intra la mănăstire pentru trei luni. Nu se vorbește decît despre el, ești total condiționat de pregătirea acestui film, de discuțiile legate de el. La *Police* nimic din toate acestea nu a existat de vreme ce nu exista un scenariu propriu-zis, nu cunoșteam povestea, așa că nu cunoșteam nici rolul și am jucat la voia întâmplării, urmărindu-mi instinctul. M-am lăsat dusă de inspirație, și nu am avut sentimentul că fac o muncă adevărată. M-am simțit în plină improvizație, lucru pe care-l detest. Poate că se pot obține și așa lucruri frumoase, dar

De cînd
a evoluat
în serialul *Shogun*
Richard
Chamberlain
a rămas
cu o mare
admirație
pentru tradiția
japoneză

cred că este enervant să nu poți controla situația în care te afli.

— Aveți nevoie de o înțelegere și de o recunoaștere lemdată a regizorului?

— Dacă nu există această recunoaștere nu cred că este un lucru prea grav — spune Sophie Marceau — căci la filmare înveți să faci și lucruri de unul singur. Chiar dacă este o muncă de echipă și toată lumea are nevoie de toată lumea, poți să te trezești însă că te-ai închis în tine, căci, pe lîngă munca în echipă este vorba și de o muncă pe cont propriu, este vorba de activitatea ta însăși, iar la *Police*, despre o asemenea activitate a fost vorba mai ales.

— Și vă place să revedeți acest film?

— Îl am pe casetă, dar nu-l pun niciodată. Mi-aș putea schimba părerea despre rolul meu dar nu despre film. Nu e genul meu dar nu de cinema. După un film ai întotdeauna un sentiment de dezamăgire. Cred că toți actorii îl au. Se întâmplă ca tu să fi dat mult iar camera să nu fi filmat tot. Și-ți vine să întrebi: de ce oare camera nu s-a aflat la locul convenit ca să rețină tot, de ce s-a tăiat secvența tocmai cînd începea să devină interesantă? Devii atunci furios pe alții. Se întâmplă să nu poți exte-



Pentru Irena Kuksenaite anul 1988 a fost plin de succese

rioriza ceea ce ai dori să arăți. De câte ori apar într-un film, aş vrea să-l pot face să fie cel mai frumos film din lume şi la sfârşit, chiar dacă nu este o capodoperă aş vrea să pot fi sigură, că în ce mă priveşte am dar maximum. Îmi place să resimt această exigenţă, o stare de urgenţă a realizatorului, ceea ce, din păcate, nu prea este cazul întotdeauna. Cred că dacă cineva nu mai simte nevoia acută de a face film, ar trebui să se oprească, să renunţe, pentru că starea asta se vede pe ecran...

În versiune serial...

Sophia Loren a anunţat că va relua un mare succes al său, **Ciocclara**, filmul care a consacrat-o ca actriţă de talie mondială, în 1961, când a primit un „Oscar” pentru creaţia ei din această peliculă regizată de De Sica.

Ciocclara va deveni serial de televiziune în regia lui Francesco Rosi.

Loren, care are astăzi 54 de ani, declară că pentru filmul **Ciocclara** a avut întotdeauna o afecţiune deosebită.

Rivala ei încă din perioada începuturilor, Gina Lollobrigida, a luat probabil această ştire ca pe o provocare şi a anunţat la rîndul ei că va apare într-o nouă versiune a unui film care a impus-o: **Infidelele** lui Monnicelli.

Cu tot titlul „policer”, **Secret incendiar**, este vorba de o poveste de dragoste cu Faye Dunaway şi Klaus Maria Brandauer



Kafka în viziunea argentiniană

Regizorul argentinian Decampo Feijo semnează pelicula intitulată **Dragostele lui Kafka** care a fost primit cu entuziasm la festivalul de la Biarritz din toamna asta. Realizatorul declară că scenariul a fost inspirat de corespondenţa lui Kafka dar şi de unele scrieri ale admiratorului necondiţionat al acestuia, marele scriitor argentinian Jorge Luis Borges. O parte din film a fost turnată în Cehoslovacia iar alta în Argentina.

Un englez la Hollywood

În 1986 făcea senzaţie ştirea că un producător englez, David Puttnam a fost invitat în Cetatea filmului american spre a prelua conducerea studiourilor „Columbia”. Puttnam avea o carte de vizită prestigioasă: **Midnight Express**, **Charlots of Fire**, **Mission**, între alte filme cu reputaţie. Trecea drept producătorul care se angajează în realizarea numai şi numai a unor filme de calitate. A supus deci patronilor studiourilor „Columbia” (între care se află şi cîteva ştăbi de la Coca-Cola) studii care treceau printr-o perioadă grea, un plan de producţie pe care era decis să-l aplice. Pentru moment, planul a fost acceptat, dar n-a trecut mult timp şi anumite cercuri interesate în producţia studioului, s-au simţit atacate de „străin”. S-au pus la cale cîteva capcane, un şir de şicane şi după un an puneau pe fugă pe „intrus”.

O ziaristă americană, Tina Brown, a întreprins o anchetă, timp de cîteva luni, asupra personajului hollywoodian al acestui cunoscut şi apreciat producător englez, a reconstituit complotul care „l-a virat” în mai puţin de 12 luni de funcţionare în Cetatea filmului. Este povestea unui om singur în faţa rechinilor — cum a numit ea intimidările pe care le-a cunoscut Puttnam la Hollywood şi pe care le-a consemnat în cartea ei, din care vom cita un scurt fragment semnificativ:

„Îl întîlnisem pe David Puttnam — scrie ziarista americană, Tina Brown — în salonul Speedwing al aeroportului Heathrow din Londra. Se întorcea la Los Angeles după o scrută vacanţă de Crăciun petrecută la Wiltshire, în Anglia natală. Îmi spusese: „Am înaintea mea trei ani ca să repun pe picioare „Columbia” şi mi se lasă o totală iniţiativă, mă bucur de o pace regală. E fantastic!” Astăzi, după numai un an, Puttnam pare epuizat de oboseală. E un fel de om care nu dă randament decît atunci cînd se află sub presiune. În situaţia asta poţi să-l vezi cum străbate încăperea în sus şi în jos, trăgîndu-şi nervos firele din barbă, vorbind mai grăbit ca de

obicei. Acum filozofează cu voce tare: „Hollywood mizează pe punctele tale slabe. Indiferent ce structură ai avea, el te face să fii mai rău decât ești în realitate. Dacă se întâmplă să fii ceva mai agresiv, el te face să fii dement. Dacă ai cumva tendința să mai „aranjezi” unele treburi, el te transformă de-a dreptul în om necinstit. E un mediu fără nici un fel de principii, iar eu sînt incapabil să trăiesc într-un astfel de mediu”.

Negustorii de color

Colorarea filmelor mai vechi, turnate în alb-negru, a ajuns subiect de scandal public, așa că orice revenire la ea nu reprezintă decît o palidă încercare de a ține pasul cu scandalul pseudo-artistic. Povestea a mai fost și este încă tratată în intervențiile din paginile revistei și Almanahului „Cinema”. Dar amănuntele picate ne incită să mai spunem și noi cîteva cuvinte. De exemplu: s-a dat recent la televiziunea franceză **Jungla de asfalt** în versiune color. Urmasii realizatorului, John Huston, s-au împotrivit violent acestei mutilări care este folosită în mod discreționar. Înaintea morții sale, acum un an și ceva, Huston însuși calificase procedeul colorării filmelor, cu ajutorul computerului drept o „idiotenie înspidă”. Woody Allen o socotește „o umilire”, iar Steven Spielberg s-a adresat de-a dreptul Congresului. Discuții



Pentru Cher, 1988 a fost un an strălucit: a primit „Oscarul”

Un polițier *Midnight Cop* cu o distribuție senzațională: Michael York, Frank Stallone și Morgan Fairchild



ile sînt aprinse, antreprenorii noului procedeu susținînd că „publicul american vrea să vadă cinema color, casetele alb-negru nu se mai vînd și că agențiile care produc spot-uri publicitare nu vor, să mai introducă secvențe din filme alb-negru.”

Așa că nu mai există acum reticente în fața nici unei pelicule, oricît de vestită ar fi ea. **Șolmul maltez** sau **Casablanca** au căzut primele victime ale valului coloristic. Vînzarea a crescut într-adevăr, s-a înzecit (și aceasta nu este o figură de stil ci o cifră reală, contabilă). Surprizele nu lipsesc însă și dacă au ceva, au un fel de haz pitoresc. În **Casablanca**, de pildă, Humphrey Bogart poartă, în noua versiune, un costum albastru. Costumul adevărat, scos în vînzare la licitație acum cîteva luni, era... cafeniu. Sinatra apare într-un film avînd ochi caprui cînd la televizor și pe stradă oricine îl întîlnește poate constata că-i are albaștri. Jeannette McDonald, pe care o lume întreagă o știa de roșcată, apare într-un blond platinat. Hotărît lucru, deruta vine o dată cu penelul cibernetic.

Rubrică realizată
de Mircea ALEXANDRESCU



Un cuplu de aur
deocamdată nu pe platou
ci „la fotograf”
(Liz Taylor—
Robert de Niro)

Coperta I

Actorii
Emilia Popescu
și
Claudiu Bleonț;
deși foarte tineri,
foarte cunoscuți
și iubiți
de spectatori

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Ornella Muti;
s-a lansat
doar ca o fată
frumoasă
și
s-a consacrat
ca o bună
actriță

Almanah „Cinema” 1989

Redactor șef
**Ecaterina
Oproiu**

Prezentarea
artistică și grafică
Ioana Statie

Tiparul
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii”
București Com. 80278

Exemplarul 25 lei

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

Sumar

În spiritul Tezelor din aprilie Cineastii răspund prezent

Festivalul național „Cîntarea României”: Marea întrecere a tineretii — de Florin Velicu	6
Costinești, orașul cinefililor — de Călin Căliman	8
Debuturi la ora dimineții (și a amiezii) — de Irina Coroiu	11
Șapte portrete din „n” posibile — de Călin Căliman și Magda Mihăilescu	46
Tinerii în oglinzi de cristal — de Julieta Țintea	83
Filmul lubirilor din filme — colocvii: Laurențiu Damian, Cleopatra Lorințu, Adrian Pintea, Rodica Mandache, Emil Hossu, Magda Catone, Anca Sigartău, Mircea Albulescu	49
Insomniile scenariului — colocvii: Dumitru Dinulescu, Ion Visu, Sorin Ilieșiu, D. Solomon	60
Știința și arta emoției — colocvii: Lucian Bratu, Nicu Stan, Nicolae Mărgineanu, Cornelia Tăutu, Tudor Mărăscu, Tereza Barta, Cornel Diaconu, Sabina Pop, Alexandru Întorsoreanu, Luminița Vartolomei, Ion Bucheru, Dumitru Dinulescu, Maria Neagu, Geo Saizescu	64

Dosarul ecranizărilor

Un punct de vedere general — de Dan Ozeranschi	22
Trei moduri ale mărturisirii prin ecranizare — de Laurențiu Ulici	24

Moromeții în literă și spirit — de Bedros Horasangian	26
Agirbiceanu atunci și astăzi — de Paul Silvestru	27
Ne-lubirea de aur — de Cristina Neagu	29
La pupitru: regizorul — de Irina Popescu	102
Dacă mă lubești, hai încă o dată la „Ghepardul” — de Radu Cosășu	106
A fost odată „Rebecca” — de Magda Mihăilescu	126
Un trandafir și mai frumos? — de Ovid S. Crohmălniceanu	136
Dickens, cel mai ecranizat autor — de Adina Darian	142

Sociologia publicului

Masă rotundă cu tinerii de la „Automatica” — de Octavia Treistar	32
Ce răspunde spectatorul cînd nu este întrebă, dar ne scrie la redacție	35
Încotro se îndreaptă gustul publicului — de H. Dona	97
Arhipologia și cinematecofilia — de D. Solomon	129
Filmele liliput — de Valeriu Deac	140
De ce ne place Casablanca	
De ce nu ne mai place Odi- seea spațiului 2001 — de Umberto Eco	172

Oamenii de aur ai studioului

Cascadorul: Calul care plînge — de Ioan Albu	74
Memoriile lui Arriflex — de Marcel Păruș	80
Animația la ea acasă — colocvii: Constanța Buzea, Silvia Kerim, Valentin Eliseu, Călin Ioachimescu, Luminița Cazacu, Victor Antonescu, Erica Nemescu, Tatiana Apahidean, H. Maiorovici, Ion Truică, Nell Cobar	86

Filmul și legătura lui cu viața

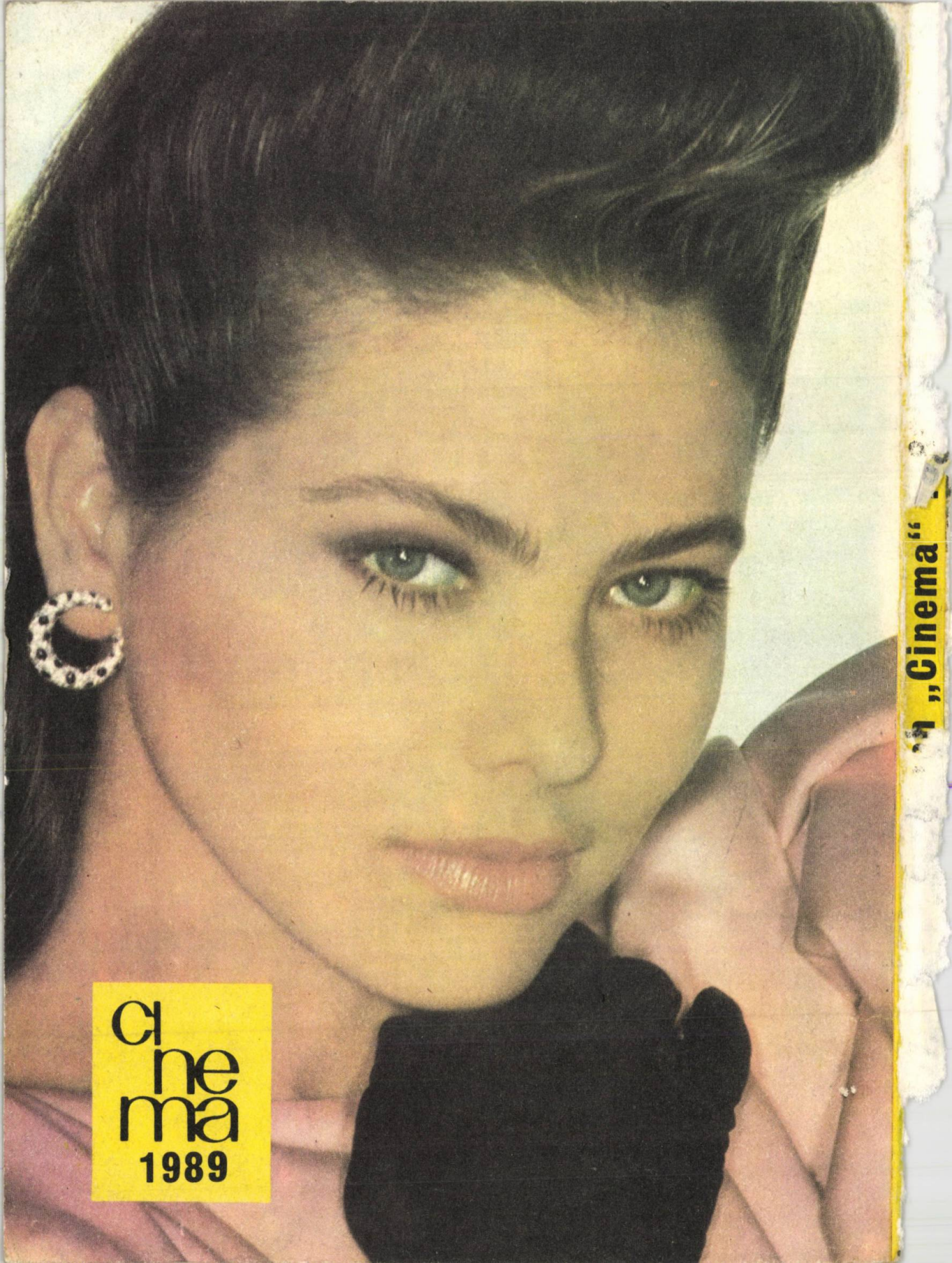
Un singur of — de Alexandru Boiangiu	42
Experimentul de la Rădești — de Savel Stîopol	44
Zece propuneri pentru zece filme documentare — de Alexandru Stark	44
Mereu la timpul prezent — de Grid Modorcea	130
Stînxul (Garbo — un portret) — de Alina Popovici	146
Privește înapoi cu nostalgie — de Romulus Căplescu	168

Filmul în contextul culturii

Eseistică, film și filozofie — de Ion Bogdan Lefter	38
Exploatarea ochiului de către ochi — de Constantin Pivniceru	76
Opera a cucerit ecranul și a recucerit publicul — de Viorica Bucur	110
...și căpătă glas — de Bedros Horasangian	116
Fața nevăzută a planetei cinema — de Dana Duma	118
Un cinema numit tandrețe — de Adina Darian	121
O operă, dar nu de trei parale — de Ileana Berlogea	132
Incredibil, dar adevărat — de Eugen Atanasiu	138
Filmul înainte „de a bate sută” — de Constantin Pivniceru	160
Domnul Oscar '88 — de Mircea Alexandrescu	180

Lumea văzută cu ochi de cineast

Cannes '88: Filmele generoșilor — de Ecaterina Oproiu	94
Vizită la Hollywood — de Tudor Caranfil	177
Cinerama	182



„Cinema“

ci
ne
ma
1989